''شعرِ شور انگیز''...... چند استدراکات

(جلد اوّل کے تناظر میں)

''مفہومِ بلاغت حسنِ لفظ و معنی کے لوازم پر مشتمل ہے کہ اسلوبِ خوب اسی سے عبارت ہے۔ پس مفہومِ بلاغت غیرِ مفہومِ بلاغت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ شیخ عبد القاہر (جرجانی) نے اپنی کتاب ''دلائل الاعجاز'' میں اس کی تصریح کی ہے اور اس باب میں بیشتر مبالغے کو جائز رکھا ہے۔ اس کا ماحصل یہ ہے کہ فصاحت محض حسنِ مراعاتِ الفاظ پر مبنی نہیں ہوتی، کیوں کہ کوئی لفظ ایسا نہیں ہے کہ جسے بدونِ رعایتِ معنی فصیح کہہ سکیں۔ اور اگر رعایتِ معنی مفہومِ بلاغت میں معتبر نہ ہوتی تو سننے والا مفرداتِ الفاظ سے ہرگز متمتع نہ ہوتا۔''

''ہماری مراد فصاحت سے مفرد الفاظ کی فصاحت نہیں بلکہ اس فصاحت سے ہے جو تالیفِ کلمات کے بعد مخصوص صورت میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔''

''وہ برتری جو ایک قول کو دوسرے قول پر حاصل ہے، مجرد حروف و کلمات کی بنا پر معتبر نہیں ہوتی بلکہ نظم و ترتیب کلمات کی خوبی کی بنا پر ہوتی ہے۔''

(''دبیرِ عجم'' از: مولانا اصغر علی روحی، اردو ترجمہ از: پروفیسر عبدالعزیز جاوید)

He (Derrida) following logical implication of the rejection of "Cogito", concludes that if there can be no solitary knower (since knowledge and meaning depend on a conceptual network, that is language) then there can really be no knower, only a network of meanings (the infinitely great network of language itself) under which there is nothing. Because of the vast extent of language and the way in which meanings of words and concepts are determined by innumerable relationships with other words

and concepts, no individual speaker can really 'know' what he means. We are unconscious of the immense linguistic beyond which we think that we 'use', when really it is using us. That is, in rejecting Descartes' argument, Derrida rejects also the concept of the autonomous individual; and with it the (ordinary) concept of truth. Derrida shares with Wittgenstein the 'discovery' that words are not names of things, predeterminedly affixed to particular objects... but have meaning through relations with other words."

Iris Murdoch

''شعر شور انگیز'' عصرِ حاضر کی ایک وقیع تصنیف ہے جس کی بازگشت بہت دیر تک اور بہت دور تک سنی گئی ہے۔ اس بازگشت کی لہریں ابھی تک سنائی دیتی ہیں۔ اس کے مصنف جناب شمس الرحمان فاروقی ایک حکمت آشنا دانشور اور ذہانت مآب نقاد ہیں۔ ایسی کتاب لکھنے کے لیے جس وسعتِ علمی، شعر شناسی اور تنقیدی مزاج کی ضرورت تھی وہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ یہ ان کتابوں میں سے ہے جن میں پیش کیے گئے خیالات ادبی عقائد کا درجہ اختیار کر سکتے ہیں۔ اس لیے اس کا معروضی جائزہ بذاتِ خود جدید ادبی تنقید کی ضرورت ہے۔ اس کے فاضل مصنف سے میری خاصی شناسائی ہے اور ان کے لیے میرے دل میں بہت احترام ہے۔ لیکن نقد و نظر کی دنیا ایک طرح سے اختلافِ رائے کی دنیا ہے کیوں کہ خیال کے ارتقا کے لیے اختلافِ رائے ناگزیر ہے۔ خود ''شعر شور انگیز'' کے فاضل مصنف نے اپنے بہت سے پیش رو میر شناسوں سے جگہ جگہ اختلاف کیا ہے۔ اور وہ جو کہا گیا ہے ''الامر فوق الادب'' یعنی (مالک کے) حکم کی تعمیل ادب کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے سے زیادہ اہم ہے۔ اس لیے اگر اس مقولے میں ذرا سی تبدیلی کر کے یہ کہا جائے کہ ''الحق فوق الاحترام'' تو موجودہ سیاق میں زیادہ بامعنی ہوگا۔ یا جیسا کہ حریری نے ''المقامۃ الدیناریہ'' میں ابوزید سروجی کی زبان سے کہلوایا ہے ''اَیم اللہ! للحق اَحق اَن یتبع، وللصدق حقیق بان یستمع''۔ (قسم بخدا! حقیقت زیادہ حقدار ہے کہ اس کی پیروی کی جائے، اور سچائی ہی مستحق ہے کہ اس پر کان دھرے جائیں)۔ اگرچہ مجھے یہ مضمون لکھنے میں بہت تامل تھا لیکن بعض دوست جن کے سامنے میں نے اس کتاب کے بارے میں بعض ذہنی تحفظات کا اظہار کیا تھا، ازبس مصر ہوئے کہ مجھے یہ مضمون ضرور لکھنا چاہیے۔ نیز یہ کہ اگر بات ادب کے تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر کہی جائے تو اختلافِ رائے تہذیب و ادب کی مجلس میں بار پا سکتا اور چنداں قابلِ اعتراض نہیں رہتا۔

یہ تصنیفِ لطیف جو زیرِ بحث ہے، برسوں سے میری دسترس میں تھی لیکن میں نے اس کو اس وقت تک ہاتھ نہیں لگایا جب تک میں نے اپنی کتاب ''جسے میر کہتے ہیں صاحبو'' مکمل نہیں کر لی۔ میر ایک عمر سے

میرے مطالعات میں شامل ہیں۔ میرؔ کے ساتھ میرے ذہنی تعلق کی ابتدا ایم اے (اردو) کے زمانے (۱۹۶۲۔۱۹۶۱ء) میں ہوئی۔ میرؔ پر میں نے پہلا مضمون ''میرؔ کی شاعری میں لب ولہجہ کی اہمیت'' ۱۹۶۳ء میں مکمل کیا جو غالباً ۱۹۶۴ء میں ''نئی قدریں'' (حیدرآباد، پاکستان) میں شائع ہوا۔ اس کے بعد کئی سال کے وقفے سے ''میرؔ...... گرامر کی رو سے'' فنون میں شائع ہوا۔ اس مضمون کی اشاعت سے قبل میرؔ کی شعری لسانیات کے حوالے سے کوئی تحریر سامنے نہیں آئی تھی۔ درمیان میں اور بھی کئی مضامین شائع ہوئے مثلاً ''میرؔ کی شاعری میں فاصلے کے تصورات'' ۲۰۰۳ء میں ''سویرا'' کے شمارہ ۷۹ میں شائع ہوا۔ ''میرؔ کی حسِ تاریخیت'' غالباً ۲۰۱۷ء میں شائع ہوا۔ البتہ میرے قریبی احباب جانتے ہیں کہ میرؔ میرے مستقل مطالعات میں شامل ہے۔ ''جسے میرؔ کہتے ہیں صاحبو'' کی تصنیف کے آخر میں شامل بیشتر مضامین ۲۰۱۷ء اور ۲۰۱۸ء میں مکمل ہوئے۔ اس کے بعد ہی میں نے ''شعر شور انگیز'' کی پہلی جلد کو ہاتھ لگایا۔

اگر ہم انسانی گفتگو کو دیکھیں تو تنوع اس کی سب سے بڑی خصوصیت نظر آتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ تنوع کثرت کا اقتضا ہے۔ اس کے بغیر افراد کی انفرادیت کا تحقق ممکن نہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ تنوع بہ حدِ تضاد و تخالف تحاورِ انسانی (Human Discourse) کی تقدیر ہے۔ یہ اس لیے بھی ہے کہ زبان اپنی ماہیت میں...... خواہ تکلمی ہو یا مرقومہ...... بالآخر ایک صورت (Form) ہی ہے۔ یعنی 'معنیٰ متشکل' ہے اور صورت، ہیئت یا شکل چونکہ ہر حال میں مانعِ غیر (Exclusive) ہوتی ہے، اس لیے اس میں تعارض ناگزیر ہے۔ لیکن یہ زبان کی محدودیت (L i m i t a t i o n) ہے، فہمِ انسانی کی نہیں۔ سارترؔ نے Transcendence of Human Ego کے عنوان سے جو گفتگو کی ہے، اس میں انسانی انا کو Transcendental مانا ہے۔ اس مفہوم میں اقبالؔ اور سارترؔ ایک دوسرے کے بہت قریب دکھائی دیتے ہیں۔ میری ناچیز رائے میں فہمِ انسانی ہی دراصل Transcendental ہے۔ اس لیے فہمِ انسانی میں اہلیت ہے کہ وہ زبان کے تضاد و تناقض کو تحلیل کر کے حقیقت تک رسائی حاصل کرے۔ بقول بیدلؔ اگر زبان کے اندر جھانک کر دیکھیں تو ہر زبان گنجِ معانی ہے اور رسومِ خط اس کے طلسم (Codes) ہیں۔

علامہ اقبالؔ نے کسی مغربی ادیب کا قول نقل کیا تھا کہ Only stones do not contradict themselves صرف پتھر ہی اپنی تکذیب نہیں کرتے۔ اصل میں کوئی بھی انسان حقائقِ علمی اور دقائقِ عقلی کا جامع نہیں۔ مرورِ زماں انکشافِ حقائق کا آئینہ دار ہے، اس لیے انسانوں کو اختلافِ رائے سے مفر نہیں، بلکہ یہ حقیقت تک پہنچنے کا واحد ذریعہ ہے۔ فلسفے کی زبان میں اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ چوں کہ Being کے مقابلے میں Becoming تنوع اور تکثر پذیر ہے اس لیے اس میں تضاد و تخالف کا امکان ہر حال میں موجود رہتا ہے۔ اس کے باوجود قرآنِ کریم نے تفکر و تدبر کی جو تواتر کے ساتھ اور مؤکد طور پر دعوت دی ہے اس سے متبادر ہوتا ہے کہ قرآن فہمِ انسانی کو حقیقت رسی کا اہل قرار دیتا ہے۔

(۱) احترام مانعِ اختلاف نہیں:

ہیگل کی جدلیت کو ایک لمحے کے لیے درست مان لیا جائے تو اختلافِ رائے فکرِ انسانی کا لازمہ قرار پاتا ہے لیکن ایسا اختلاف جو معقول ہو اور خلوصِ نیت پر مبنی ہو اور جس کا مقصد حقیقت تک پہنچنا ہو ایک محمود عمل ہے۔ اسی لیے راقم نے ''شعر شور انگیز'' کے بعض مفروضوں سے اختلاف کو ضروری سمجھا ہے۔ جیسا کہ فاروقی صاحب نے خود عمل کیا...... کسی کا احترام اس کی رائے سے اختلاف میں مانع نہیں، مثلاً میرے لیے یہ باور کرنا مشکل ہے کہ وہ اپنے سے سینئر علمائے ادب کا احترام نہ کرتے ہوں گے، اس کے باوجود انھوں نے استادِ استاداں ڈاکٹر سیّد عبداللہ اور ڈاکٹر یوسف حسین کو بغیر وجہ بیان کیے مطعون کیا اور ان پر ایسا الزام رکھا جس کے وہ مرتکب ہی نہیں ہوئے تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''فراق گورکھپوری، سیّد عبداللہ اور یوسف حسین جیسے لوگوں کی تعریفوں نے تو میر کو نقصان ہی پہنچایا......'' (شعر شور انگیز، ص ۲۶)

اس موقع پر اگر یہ بھی بتا دیا جاتا کہ ان صاحبان نے...... جن میں ایک (ڈاکٹر سیّد عبداللہ) میرے استاد بھی ہیں...... آخر میر کو کیا نقصان پہنچایا؟ جہاں تک ڈاکٹر سیّد عبداللہ کا تعلق ہے، ان کی تدریس و تنقید نے میرؔ کے مطالعے کے ذوق کو عام کیا اور اپنی کتاب ''نقدِ میرؔ'' سے میر شناسی کا احیا کیا اور مطالعۂ میرؔ کے نئے دروا کیے۔ یہ وہ کام ہے جو مولوی عبدالحق اور جعفر علی خاں اثرؔ لکھنوی نہیں کر پائے تھے۔ ''مزامیر'' ہر چند ایک قابلِ مطالعہ کتاب ہے لیکن محض تاثرات پر مشتمل ہے۔

''شعر شور انگیز'' کے بابِ اوّل میں ''خدائے سخن میر کہ غالبؔ'' کے عنوان سے شیفتہؔ کے ایک معروف قول پر تنقید کرتے ہوئے فاضل مصنف لکھتے ہیں: ''شیفتہؔ کون سے عرش سے ٹوٹے ہوئے تارے تھے کہ ان کی رائے بے کھٹکے تسلیم کر لی جائے'' اس کے بعد انھوں نے شیفتہؔ کا اصل قول نقل کیا ہے جو یوں ہے: ''پستش اگر چہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔'' (ص ۲۷)

نواب مصطفیٰ خان شیفتہ کو عرش سے ٹوٹے ہوئے تارے نہ تھے لیکن ان کا ادبی ذوق ان کے معاصرین کے مقابلے میں بے حد ترقی یافتہ تھا۔ مولانا حالیؔ کے ذوقِ شعری اور تنقیدی شعور نے انھی کی صحبت میں تربیت پائی تھی۔ ان کے معیارِ انتقاد کا اندازہ اس بات سے لگانا چاہیے کہ ہمارے آپ کے محبوب مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ دہلوی ایک فارسی غزل کے مقطع میں کہتے ہیں ؎

غالبؔ بہ فنِ گفتگو ناز د بدیں ارزش کہ او
نوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نکرد

اس کے ساتھ ہی اگر غالب کا وہ فارسی خط بھی پڑھ لیا جائے جو انھوں نے پایانِ عمر میں شیفتہؔ کو لکھا تھا اور جسے مولانا حالیؔ نے ''یادگارِ غالب'' میں محفوظ کر دیا ہے، تو شاید شیفتہؔ کے بارے میں بہتر رائے قائم کی

جا سکے۔ راقم نے اس خط کا آزاد ترجمہ کچھ اس طرح کیا ہے:

"جب تک میری دکان کا دروازہ کھلا تھا، اور میں نے رنگ رنگ کی متاعِ سخن اس میں سجا رکھی تھی، خریداروں میں سے کسی نے دروازہ نہ کھٹکھٹایا اور خریداری کے جنون نے کسی دل میں سر نہ اُٹھایا۔ جب دکان میں سامان اور زبان پر جگر کے خون سے آلودہ باتیں نہ رہیں، زمانے نے ایک گرانمایہ خریدار (نواب مصطفٰی خاں) کی صورت میں لا کھڑا کیا جو اپنی رائج الوقت نقدِ سخن کو میری ناخالص گفتار کی قیمت میں دے رہا ہے اور موتی کو سیپی کے بیعانے کے پلے میں رکھ رہا ہے۔ خبردار، خبردار، اے بے رونق (نہ چلنے والی) دکان کے خریدار! نامۂ مبارک کے ورودِ مسعود کی خوشی کی فراوانی کے بارے میں کیا کہوں۔ میں کہ اپنی نکوئی کا خواہاں ہوں، مجھے اپنے آپ پر رشک آیا، میں کہ میرے حوصلے کو زمانے کے غموں نے خستہ کر دیا ہے، اس میں اس قدر خوشی کی گنجائش کہاں ہے؟ اور میں کہ دوستوں کی 'دور باش' (دور رہو، دور رہو) نے مجھے دلِ شکستہ کر دیا ہے، میرے فکر و خیال میں انجامِ کار اس طرح کی پذیرائی کا تصور بھی کہاں (تھا)؟" (مشمولہ: غالب کا جہانِ معنی)

بہرحال فاضل مصنف کے اسلوب سے ایک قابلِ قدر نکتہ یہ بھی مفہوم ہوتا ہے کہ مقدس و محترم ہستیوں سے ان کی تقدیس و احترام کو ملحوظ رکھتے ہوئے اختلاف کرنا چنداں معیوب نہیں۔

(۲) میر صاحب مسّوں اور مہاسوں سمیت:

فاضل مصنف نے تمہید میں یہ بھی کہا ہے کہ "میں میر کے کلام کو بقول ڈبلیو بی یےٹس، مسّوں اور مہاسوں کے ساتھ (With warts and all) پیش کرنا چاہتا تھا۔ (ص ۱۷)۔ میرا خیال ہے انھوں نے ایسا کیا بھی ہے۔ آج کے سماجی محاورے کے مطابق ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ان کا 'ذاتی چوائس' ہے کہ وہ کلامِ میرؔ کے مسّے اور مہاسے بھی دکھائیں۔ لیکن اگر کوئی مدّاح اپنے ممدوح کے مسّے اور مہاسے دکھانے کے ساتھ ساتھ ان کی تعریف و توصیف میں رطب اللسان بھی ہونے لگے تو استکراہ لازماً پیدا ہوگا۔

(۳) کتاب کے آغاز میں کتاب کی تمہید یا (Epigraphs) کے طور پر انھوں نے مشرق و مغرب کے بعض اکابرِ علم و ادب کے اقوال یا عبارات نقل کی ہیں، جن کا مقصد کتاب کا موضوع، مزاج اور مصنف کے دائرۂ کار کو واضح کرنا مفہوم ہوتا ہے۔ ان میں پہلی عبارت Tzevtan Todorov کی ہے جس میں علاماتی طرزِ بیان کے بارے میں کچھ کہا گیا ہے اور حیرت انگیز طور پر عبدالقاہر جرجانی کا نام بھی اس عبارت میں آ گیا ہے۔ دوسرے نمبر پر شہرۂ آفاق ایرانی نحوی، ماہرِ علوم بلاغت اور ماہرِ لسانیات علامہ عبدالقاہر جرجانی کی ایک عبارت بہ زبان جناب علی حیدر طباطبائی بیان ہوئی ہے۔ جو دراصل بلاغت کے بارے میں جرجانی کی ایک

معروف رائے کی بازگوئی ہے جس پر ہم ذرا آگے چل کر گفتگو کریں گے۔ اس کے بعد ایک اور مغربی مصنف کا قول نقل ہوا ہے۔ بعد ازاں پنڈت راجہ جگن ناتھ کی رائے جمالیات کے حوالے سے نقل ہوئی ہے۔ پھر دیبی پرشاد سحرؔ بدایونی کی ''معیار البلاغت'' کی ایک عبارت نقل ہوئی ہے، جس میں مسلمان علماء کے بعض خیالات کی بازگشت ہے۔ دو تین اور عبارتوں کے بعد میلارمے کا ایک قول نقل ہوا ہے۔ کیوں کہ اس قول میں ایک اہم نکتہ بیان کیا گیا ہے جو آگے ہمیں میر کی شخصیت اور شاعری کی تفہیم میں مدد دے سکتا ہے، اس لیے ہم اس قول کو نقل کرنا ضروری سمجھتے ہیں اور اس کا ترجمہ بھی درج کرتے ہیں۔

> "(It) is perfectly possible to have a human temperament utterly distinct from one's literary temperament"

''یہ بات قطعی طور پر ممکن ہے کہ ایک آدمی کا مزاج بطور انسان، اس کے ادبی مزاج سے بالکل ممیز (مختلف) ہو۔'' (ترجمہ از راقم)

آخری دو اقتباسات مرزا عبدالقادر بیدلؔ اور ایس ٹی کالرج کے ہیں۔ بیدلؔ کا اقتباس اس بات کا استحقاق رکھتا ہے کہ اسے بطورِ خاص نقل کیا جائے۔ کتاب میں اقتباس اس طرح نقل ہوا ہے:

> ''ایں جا ظاہر و باطن چوں نور آفتاب یک دیگر اند، ولفظ و معنی چوں تری و آب امتیازِ نسبت پا در سر۔ لفظے نہ جوشید کہ معنی (اے) نہ نمود، و معنی (اے) گل نہ کرد کہ لفظ نہ بود۔ سر ہیچ رشتہ چوں موجِ گوہر از یک دیگر پیش نمی گذرد، وقدم ہیچ کس چوں خطِ پرکار راہِ سبقت نمی سپرد۔ اوّل و آخر ایں رشتہ ہا چوں تارِ نگاہ یک تاب است۔ و پست و بلندِ ایں راہ چوں موجِ گوہر یک دست۔''

تمام اقتباسات کی طرح اس اقتباس کا حوالہ اور ترجمہ دینے سے گریز کیا ہے۔ بصد ادب گزارش ہے کہ اس اقتباس کو نقل کرتے ہوئے ذرا سا تسامح بھی ہوا ہے، یعنی کچھ الفاظ چھوٹ گئے ہیں۔ اصل عبارت یوں ہے:

> ''ایں جا ظاہر و باطن چوں نورِ آفتاب، آئینۂ کیفیتِ یکدیگر اند۔ ولفظ و معنی چوں تری و آب امتیازِ نسبت پا در سر (دارند)۔ لفظی نہ جوشید کہ معنی (ای) نہ نمود، و معنی (ای) گل نہ کرد کہ لفظ نبود۔ سرِ ہیچ رشتہ چوں موجِ گوہر از یکدیگر پیش نمی گذرد، و قدمِ ہیچ کس بر ہیچ کس چوں خطِ پرکار راہِ سبقت نمی سپرد۔ اوّل و آخر ایں رشتہ ہا چوں تارِ نگاہ یک تاب است، و پست و بلندِ ایں راہ چوں موجِ گوہر یکدست (است)۔''

یہ عبارت بیدلؔ کی تصنیف ''چہار عنصر'' سے لی گئی ہے اور عنصرِ سوم کا حصہ ہے۔ یہ عنصر (یعنی عنصرِ

سوم) زیادہ تر لفظ و معنی کی بحثوں سے عبارت ہے۔ اور جا بجا اقوالِ محال (Paradoxical Statements) سے آراستہ ہے۔ جس فصل میں یہ عبارت واقع ہے اس کا عنوان ہے "ہجوم حیرت"۔ اب اس عبارت کے مفہوم کو دیکھ لیا جائے:

> "اس جگہ (یعنی عالمِ کون و فساد میں) ظاہر و باطن (کا امتیاز محض اضافی ہے، اس لیے کہ ظاہر و باطن) آفتاب کے نور کی طرح ایک دوسرے کی کیفیتوں کے آئینہ دار ہیں۔ اور لفظ و معنی (میں بھی جو امتیاز ہے وہ) پانی اور تری (نمی) کی طرح سر اور پاؤں کا امتیاز ہے۔ (اس دنیا میں) کوئی لفظ نہ اُبھرا جس نے کسی معنی کو ظاہر نہ کیا، اور کوئی معنی نمودار نہ ہوا جو لفظ نہ تھا۔ موتی (کی چمک) کی آب و تاب کی طرح کسی رشتے (دھاگے) کا سرا دوسرے سرے سے آگے نہیں بڑھتا۔ اور پرکار کے خط کی طرح کسی شخص کا قدم بھی کسی دوسرے شخص کے قدم پر سبقت کر کے آگے نہیں بڑھتا۔ ان دھاگوں کا اوّل و آخر نظر کے تار کی طرح ایک ہی بار میں بٹا ہوا ہے۔ (تابیدن: دھاگے یا رسّی کا بٹنا) اور اس راستے کی پستی اور بلندی موتی کی موج کی طرح یکدست (پیوستِ یکدیگر) ہے۔"

اگر ہم یہاں اس عبارت کی ذرا سی تحلیلِ معنوی کر لیں تو بے جا نہ ہوگا۔ بنیادی تصور یہ ہے کہ ظاہر و باطن ایک دوسرے کے لیے نورِ آفتاب کی طرح ہیں، جس طرح ظاہر، باطن کو منور کرتا ہے اسی طرح باطن بھی ظاہر کو روشن کرتا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ لفظ و معنی میں کسی ایک دوسرے پر فوقیت یا سبقت نہیں، یہاں کوئی ایسا لفظ ظاہر نہیں ہوا جس نے معنی کو نمودار نہیں کیا۔ اور کسی معنی نے ظہور نہیں کیا جو لفظ نہ تھا۔ یہ بہت ہی اہم بات ہے، اس سے جو نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ معنی کا تحقق بغیر الفاظ کے ممکن نہیں۔ یعنی معنی موجود ہی اس وقت ہوتے ہیں جب وہ الفاظ کا پیراہن زیب تن کر لیتے ہیں۔ زبانِ غیر میں یوں کہیں گے:

> Meanings cannot be concieved unless they become words.

اب اگر ہم ان تمام اقتباسات کو ایک نظر دیکھیں تو ہمیں اندازہ ہو جائے گا کہ ان سب کا تعلق زیادہ تر معنیات سے ہے سوائے جرجانی کی عبارت کے جو بلاغت سے تعلق رکھتی ہے۔ غرض ہم کہہ سکتے ہیں کہ "شعر شور انگیز" کی اساس معنیات (Semantics) اور بلاغت (Rhetoric) پر ہے۔

لیکن آگے بڑھنے سے پہلے بیدلؔ کی عبارت کو ایک بار پھر دیکھ لیا جائے تو یہ معلوم کر لینے میں دشواری نہیں ہو گی کہ بیدلؔ لفظ و معنی کی ثنویت کے قائل نہیں بلکہ ان کے نزدیک لفظ و معنی 'یکدست' ہیں (ایک ساتھ ظاہر ہوتے ہیں یا وجود میں آتے ہیں) لیکن اگر اسی طرزِ استدلال سے کام لیا جائے جس کو بیدلؔ کام

میں لائے تو لفظ و معنی کے الفاظ کا الگ الگ ہونا ان کی الگ الگ ہستی پر دال ہے، یعنی اگر کوئی لفظ موجود ہے تو اس کے معنی بھی ہوں گے۔ (کیا بیدلؔ کے استدلال کو قیاسِ شعری کہا جا سکتا ہے؟)'' یہاں کوئی ایسا لفظ ظاہر نہیں ہوا جس نے معنی کو نمودار نہیں کیا۔''

(۴) خواجہ آتش کا ایک شعر اور 'پرداز' کا مفہوم:

بابِ دوم کا عنوان ''غالب کی میریؔ'' ہے۔ اس باب میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ میرؔ اور غالبؔ ایک ہی طرح کے شاعر تھے۔ علاوہ ازیں اس باب میں میر کی شاعری کی شور انگیزی کو ثابت کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے، جس پر ہم ذرا آگے چل کر بات کریں گے۔ خواجہ آتش جن کے بارے میں فاضل مصنف کی رائے یہ ہے کہ ''وہ میرؔ کے مضامین بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔''، اُن کے دو شعر کو نقل کر کے ان کے عجزِ بیان کو ثابت کرتے ہوئے مصنف لکھتے ہیں:

> ''ان کے دو شعر جن میں سے ایک بہت مشہور ہے حسب ذیل ہے:
>
> کھینچ دیتا ہے شبیہ شعر کا خاکہ خیال
> فکرِ رنگیں کام اس پہ کرتی ہے پرداز کا
>
> بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
> شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا
>
> یہ آتش کا عجزِ نظم ہے کہ پہلے شعر میں Concepts یعنی تصورات ژولیدہ اور غیر قطعی ہیں، 'خیال' اور 'فکرِ رنگیں' کو اصطلاحوں کے طور پر برتا ہے، لیکن 'فکرِ رنگیں' مہمل ہے۔ یہ بات تو اہم ہے کہ معشوق کی شبیہ خیالی ہوتی ہے، یا معشوق ہی خیال (خیالی؟) ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہوئی کہ شبیہِ یار میں 'پرداز' (یعنی جلا اور آرائش) کا کام فکرِ رنگیں کس طرح کرتی یا کر سکتی ہے۔ کیا 'فکرِ رنگیں' سے تخیل مراد ہے؟ یا اس سے وہ صلاحیت مراد ہے جو ایسے الفاظ حاصل کر لیتی ہے جن کا تاثر محاکاتی ہوتا ہے یا گونا گونی کا ہوتا ہے۔ یہ غیر قطعیت آتش کی فکر کا قصور ہے، ورنہ بنیادی خیال وہی ہے جو میرؔ کے یہاں ہے:
>
> نقش کسو کا درونِ سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ
> جیسی خیالی پاس لیے تصویر چتیرے پھرتے ہیں''

(ص ۵۳)

''آتش کا عجزِ نظم'' ایک قدرے بحث طلب بات ہے جس کو چھوڑتے ہوئے ان کے تصورات کی ژولیدگی (الجھاؤ) اور غیر قطعیت (Imprecison) کے بارے میں بات کر لیتے ہیں۔ غرض یہ ہے کہ آتش

کے اس شعر میں قطعاً کوئی ژولیدگی نہیں ہے Concepts ضرور ہیں۔ الجھاؤ ان کی عدم تفہیم سے پیدا ہوا ہے۔ بیشک آتش نے بعض الفاظ کو اصطلاحوں کے مفہوم میں استعمال کیا ہے لیکن سب کو نہیں۔

شعر میں پہلا لفظ 'شبیہ' ہے جس کے معنی ایسی تصویر کے ہیں جو کسی 'اصل' کے مشابہ ہو۔ بنیادی مفہوم میں اس سے مراد پورٹریٹ (Portrait) ہے لیکن مروج معنوں میں اس کے معنی مطلق تصویر کے ہیں۔ البتہ اس کا ایک مفہوم وہ تصویر ہے جو قلمی خطوط سے بنائی جائے۔ جیسے نول کشور کی مطبوعہ گلستانِ سعدی میں Pen and Ink سے بنائی گئی تصویریں۔ ان معنوں میں خاکہ اور تصویر بہت حد تک ہم معنی ہیں، لیکن خاکہ وہ Outline ہے جو چاک یا چونے سے مٹی پر لکیریں کھینچ کر بنایا جائے۔ آتش نے 'شبیہِ شعر' کا ذکر کیا ہے، معشوق کی شبیہ کا ذکر نہیں جیسا کہ فاضل مصنف نے کہا ہے۔ اب پہلے مصرعے کا مطلب یہ ہے کہ پہلے تو خیال شعر کی تصویر کا خاکہ کھینچ دیتا ہے، اس کے بعد فکرِ رنگیں اس پر 'پرداز' کا کام کرتی ہے۔ 'فکرِ رنگیں' سے پہلے 'پرداز' کے بارے میں بات کر لیتے ہیں۔ یہ لفظ پرداختن مصدر سے ہے جس کے معنی پروان چڑھانے، جلا دینے کے ہیں۔ (آج کل کی فارسی میں مصارف برداشت کرنے کے ہیں) آتش نے 'پرداز' کے لفظ کو نقاشی کے فن کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ کاشی گری کے فن میں بھی 'پرداز' کا لفظ اصطلاحی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر آپ کسی دیوار پر نقاشی کے کام میں کسی بیل Creeper کو نیچے سے اوپر جاتے ہوئے دیکھیں تو اس کے Base میں آپ کو ایک آرائشی قسم کا تھانولا (Flower Pot) نظر آئے گا جو اَن کھلی اور اَدھ کھلی کلیوں سے بھرا ہوا ہوگا۔ انھیں ادھ کھلی کلیوں (Flower Buds) سے آپ کو کچھ بیلیں نکلتی دکھائی دیں گی۔ ان بیلوں کا نکلنا اور پھیلاؤ نقاشی اور کاشی گری میں 'پرداز' کہلاتا ہے۔

اب 'فکرِ رنگیں' کی طرف آیئے...... اگر 'فرِ رنگیں' اور 'رنگین عبارت' کوئی چیز ہے تو 'فکرِ رنگیں' بھی اسی مناسبت سے ایک مفہوم رکھتا ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ پہلے تو 'خیال' (Poetic Idea) شعر کی تصویر کا خاکہ کھینچ دیتا ہے۔ اس کے بعد 'فکرِ رنگیں' (زرخیز تخیل) اس میں رنگ بھرنے اور اس کے اردگرد بیل بوٹے کاڑھنے کا کام کرتی ہے۔ اب بھلا بتایئے کہ اس شعر میں کون سی ژولیدگی اور عجزِ نظم ہے۔ یہ خیال وہی چیز ہے جسے فاضل مصنف جہاں تہاں 'مضمون' کہتے ہیں۔

ژولیدہ فکری کا نمونہ دیکھنا ہو تو عبارت کے آخر میں میر کا شعر دیکھ لیجیے: جیسی خیالی پاس لیے تصویر چتیرے پھرتے ہیں"، ایسی نامطبوع تعقید خود میر کے ہاں بھی عام طور پر نہیں ملے گی۔ (اگر چہ وہ تعقید سے گریز بھی نہیں کرتے) اور پہلا مصرع تو ابہام کا شاہکار ہے۔ "نقش کسو کا درونِ سینہ گرم طلب ہیں ویسے رنگ"...... میری فہم ناقص میں اس کا مفہوم یہ آتا ہے کہ جیسے کسی (عاشق) کے سینۂ گرم میں کسی (محبوب) کا نقش (بصد رنگ و رعنائی) ہوتا ہے، اس کو تصویر بنانے کے لیے ویسے ہی (شوخ) رنگ درکار ہوتے ہیں (یا ہیں) جیسے چتیرے کا کام کرنے والے گلیوں گلیوں خیالی تصویریں لیے پھرتے ہیں۔ افسوس ہے کہ چتیرے کے معنی "نور اللغات" نے نقرئی یا

دھاتی برتن کو مَل کر صاف کرنے والے کے دیے ہیں، حالانکہ اس سے مراد ایسا دستکار ہے جو ہتھوڑی اور نازک نازک چھینیوں سے کسی دھاتی سطح پر (زیادہ تر برتنوں پر) خیالی تصویریں بناتا ہے۔ دوسرا مصرع میر صاحب نے پہلے مصرع کے Objective Corelative کے طور پر پیش کیا ہے لیکن مضمونِ شعر کے ساتھ میل نہیں کھا رہا۔ چتیرے کا کام باریک Carving ہے جس میں رنگ نہیں بھرے جاتے، اس لیے مثال ناقص ہے۔ اور پہلا مصرع بھی میرے نزدیک مبہم ہے۔ (اوقاف نہ ہونے کی وجہ سے اور بھی مبہم ہو گیا ہے۔)

اب ذرا 'پرداز' کے معنی پر مزید بھی غور کر لیا جائے، مرزا بیدلؔ کے ہاں پرداز کے معنی تصویر بنانے کے ہیں۔ ان کا ایک شعر ہے:

عشق اگر رنگِ شکستِ دلِ ما پردازد
موئے چینی شکند خامۂ تصویرِ فرنگ

''اگر عشق ہمارے دل کی شکست کے رنگ (بہ معنی حالت و کیفیت) کی تصویر بنائے تو (یوں ہوگا جیسے) چینی کے برتن میں آیا ہوا بال تصویرِ فرنگ کے خامے کو توڑ دے۔''

عنصرِ چہارم کی عبارت ہے:

''نقاشِ کارگاہِ ظہور و خفا در پردازِ صورت خانۂ اعیان......''

(کارخانۂ ظہور و خفا کے نقاش نے صورت خانۂ اعیان کی تصویر آرائی کرتے ہوئے)

اسی سیاق و سباق میں انھوں نے اپنے زمانے کے ایک مصور 'انوپ چتر نقاش' کے فن کی تعریف میں خاصی طویل عبارت آرائی کی ہے، آخر میں کہتے ہیں:

''......بے تکلف تصویرِ ساغرش مے کشی ہا داشت، و پردازِ شیشہ اش مستی ہا می انباشت......''

شیشہ سے مراد صراحی ہے، اور پردازِ شیشہ اش سے مراد اس صراحی پر کی گئی تصویر آرائی ہے۔ اس رنگیں بیانی کے مقابلے میں چتیروں کے بے رنگ خیالی تصویر کی واضح ہے۔

(۵) 'کج دار و مریز' کی بحث اور ایک مغالطے کا ازالہ:

بابِ چہارم (بہ عنوان: میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ؟) میں صفحہ نمبر ۹۳ پر میرؔ کا ایک شعر نقل کیا گیا ہے جس کی تشریح تو کماحقہٗ نہیں کی گئی البتہ علامہ اقبالؔ پر کم فہمی یا نافہمی کا الزام ضرور دھر دیا گیا ہے۔ فاضل مصنف کی ذیلی عبارت کے ساتھ شعر یہ ہے:

''منھ پر اس کی تیغِ ستم کے سیدھا جانا ٹھہرا ہے
جینا پھر کج دار و مریز اس طور میں ہونک یا مت ہو

'کج دار و مریز' بہ معنی ٹال مٹول، بہانہ، کسی کام کو اس طرح ٹالے رہنا کہ جان مشکل میں پڑ جائے۔ (کج دار: ٹیڑھا رکھ۔ مریز: مت گرا) یہ فقرہ اتنا غریب

ہے کہ میں نے اسے صرف اقبالؔ کے یہاں دیکھا ہے۔ لیکن اقبالؔ نے بھی اسے غلط استعمال کیا ہے ؎

تری کتابوں میں اے حکیمِ معاش رکھا ہی کیا ہے آخر
مریز و کج دار کی نمائش، حروفِ خم دار کی نمائش

یوسف سلیم چشتی مرحوم اقبالؔ کی اس غلطی پر اس قدر گھبرائے کہ انھوں نے اس فقرے کے معنی ہی نہیں لکھے، لفظ بہ لفظ مصرع کی نثر کر دی، خیر ایسے نادر فقرے کے چاروں طرف جتنے لفظ ہیں وہ سب پراکرت ہیں، صرف تین لفظ فارسی ہیں لیکن وہ بھی اتنے آسان ہیں کہ ان میں کسی قسم کی غرابت نہیں، شعر کی سلاست 'کج دار و مریز' کے استعمال سے اور بھی نمایاں ہو گئی ہے۔" (شعر شور انگیز، ج ۱، ص ۹۳، ۹۴)

اوپر کی ساری عبارت پڑھ کر مجھے بہت حیرت ہوئی، کیا وہ واقعی نہیں جان سکے کہ 'کج دار و مریز' کے کیا معنی ہیں؟ انھوں نے اس کے معنی بتائے ہیں 'ٹال مٹول، بہانہ، کسی کام کو اس طرح ٹالے رہنا کہ جان مشکل میں پڑ جائے۔"

حضرت! کسی کام کو ٹالے رہنے سے جان مشکل میں نہیں پڑتی، کسی اور صورت میں جان مشکل میں پڑتی ہے۔ آپ اکثر اشعار کی تشریح کرنے پر مائل رہتے ہیں، لیکن یہ شعر بدرجۂ غایت تشریح طلب تھا، لیکن اس کی تشریح کو آپ 'ٹال' گئے۔ بلکہ اقبالؔ پر بھی نافہمی کا الزام رکھا۔ گذارش یہ ہے کہ فارسی کی اس ضرب المثل کے وہ معنی ہیں ہی نہیں جو آپ نے بتائے۔ (ٹال مٹول، بہانہ...... وغیرہ) معلوم نہیں آپ نے کس لغت سے استفادہ کیا، یا اپنے ہی قیاس پر بھروسہ کیا۔ ہر چند آپ نے دونوں لفظوں کے معنی لکھ دیے ہیں، لیکن اس کا مطلب آپ کی فہم سے دور ہی رہا۔ آپ نے یہ کہا ہے کہ یہ فقرہ اتنا غریب (بہ معنی اجنبی) ہے کہ آپ نے اس کو صرف اقبالؔ ہی کے یہاں دیکھا۔ اور وہ بھی بقول آپ کے غلط استعمال کی صورت میں...... میرے خیال میں بات جب علامہ اقبالؔ کی ہو تو کسی قدر تامل سے کام لینا چاہیے۔ اقبالؔ جو فارسی زبان و ادب کے اتنے بڑے مزاج دان تھے کہ خود فارسی کا ایک دبستان کہلائے، ان کے بارے میں یہ کہنا کہ انھوں نے فارسی کی ایک ضرب المثل کے معنی غلط سمجھے، بذاتِ خود غلط فہمی کی دلیل ہے۔ پھر یہ کہ اگر آپ نے اس جملے یا بقول آپ کے 'فقرے' کے معنوں کے لیے یوسف سلیم چشتی کی طرف رجوع کیا تو اس پر اور بھی حیرت ہونی چاہیے۔ میری رائے میں 'نور اللغات' اتنی گئی گذری لغت نہیں کہ آپ اس کو کھول کر دیکھنے کی زحمت ہی گوارا نہ کریں۔ 'نور اللغات' جلد چہارم میں کاف کی پٹی میں درج ہے:

"کج دار و مریز"۔ ف۔ ایک پیالے میں لبالب پانی بھر کر کہا جائے کہ اس کو ٹیڑھا کرو، مگر پانی گرنے نہ پائے۔ مثل۔ ان احکام کی نسبت بولتے ہیں جن کا بجا لانا دشوار ہو۔" (ص ۶۷)

آپ نے دیکھا کہ ''نوراللغات'' کا مصنف اس فقرے کو 'مثل' یعنی Proverb کہہ رہا ہے اور مثل وہی جملہ قرار پاتا ہے جو بہت معروف اور مستعمل ہے۔ جب کہ آپ اسے 'غریب' (بہ معنی اجنبی) قرار دے رہے ہیں۔ حیرت! مزید تشفی کے لیے ''لغاتِ کشوری'' بھی دیکھ لیتے ہیں جس کے مؤلف سیّد تصدق حسین رضوی نے لغت کے مختصر دیباچے میں وضاحت کی ہے کہ انھوں نے اس لغت میں شامل کیے گئے الفاظ کو ''کتب درسیہ مثل گلستان و بوستان و یوسف زلیخا و سکندر نامہ و بہارِ دانش و مادھورام و انشائے منیر و انشائے خلیفہ و انوارِ سہیلی و مینا بازار و ابوالفضل...... سہ نثرِ ظہوری، اخلاقِ ناصری و قصائدِ عرفی وغیرہ ہم کا مطالعہ کرکے'' یکجا کیا ہے۔ (دیباچہ لغاتِ کشوری، طبع پانزدہم، ص ا)

چنانچہ اس لغت کے باب کاف عربی مع جیم عربی کی پٹی میں درج ہے:

''کج دار و مریز۔ ف۔ وہ حکم جس کا بجالانا نہایت مشکل ہو، بلکہ نہ ہو سکے۔''

میرے خیال میں اب اس مثل کے معنی میں کوئی ابہام باقی نہیں رہ گیا ہوگا۔ اب میں عرض کرتا ہوں کہ بہانہ اور ٹال مٹول کے معنی فاضل مصنف کے ہاں کہاں سے لیے گئے ہوں گے۔ یہ Platts کا کرشمہ ہے کہ اس نے مثل کے معنوں میں ٹال مٹول بھی ڈال دیے ہیں۔ ملاحظہ ہو Platts کا اندراج: (کج کے ذیلی معانی میں شامل):

Kaj-dar-o-marez, or: kaj-dar-marez, s.m. evasion, subterfuge, putting off, commanding and counter commanding, shilly-shally. (P. 817)

عرض یہ ہے کہ یہ Platts تو ہرگز کوئی آسمانی مخلوق نہ تھے وہ اس مثل کے معنی کے قریب پہنچ کر بھی دور چلے گئے۔ وہ صرف Commanding and Counter Commanding کی حد تک تو کچھ ٹھیک ہیں، اس کے علاوہ انھوں نے جو کچھ لکھا ہے، وہ ان کی قیاس آرائی ہے۔ اس مثل کے معنوں میں Subterfuge کو بھی قبول نہیں کیا جا سکتا جس کے معنی چھوٹی آکسفورڈ ڈکشنری میں ہے:

"Attempt to avoid blame etc. by lying or deciet." (P. 656)

خیال رہے کہ Platts کے تسامحات اس قدر زیادہ ہیں کہ اُن کے معترضین بھی ان کا احاطہ نہیں کر سکے۔ دورِ جدید کی آکسفورڈ اردو انگریزی لغت (۲۰۱۳ء) نے بھی Platts ہی کی تشریح کو مختصر کر کے درج کر دیا ہے۔ پھر ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جب سب قدیم و جدید لغات 'کج دار و مریز' کو درج کر رہی ہیں تو اس کو 'غریب' کہنا کس طرح درست ہو سکتا ہے؟ مزید عرض یہ ہے کہ مؤلف کلیاتِ میر، عبدالباری آسی نے بھی کلیات کے فرہنگ میں 'کج دار و مریز' کے معنی لکھے ہیں: 'ناممکن کام'۔ اگر اب بھی اس 'فقرے' کی غرابت باقی ہو تو خیام سے منسوب اس رباعی کو دیکھ لیا جائے ؎

یارب تو جمالِ آں مہِ مہر انگیز
آراستہ ای سبہ سنبلِ عنبر بیز
پس حکم ہمی کنی کہ دردے منگر
ایں حکم چناں بود کہ کج دار و مریز

اب اگر ہم اقبالؔ کے شعر کی طرف آئیں تو اس کے نقل کرنے میں بھی 'شعر شور انگیز' کے فاضل مصنف سے دو غلطیاں سرزد ہوئی ہیں، ایک تو دوسرے مصرع کے اجزائے ترکیبی کو آگے پیچھے کر دیا ہے، مثلاً اسے یوں لکھا ہے: ''مریز و کج دار کی نمائش، حروفِ خم دار کی نمائش'' جب کہ اصل میں مصرع اس طرح ہے: ''خطوطِ خم دار کی نمائش، مریز و کج دار کی نمائش''۔ دوسری غلطی یہ ہوئی کہ انھوں نے ''خطوطِ خم دار'' کو ''حروفِ خم دار'' نقل کیا ہے جو کہ حیرت انگیز ہے، کیوں کہ خم دار حروف ایک بے مطلب چیز ہے۔ اقبالؔ کا یہ شعر ان کی جس نظم میں ہے وہ ''ضربِ کلیم'' میں شامل ہے اور اس کا عنوان ہے: ''کارل مارکس کی آواز''۔ پوری نظم یوں ہے:

یہ علم و حکمت کی مہرہ بازی، یہ بحث و تکرار کی نمائش
نہیں ہے دنیا کو اب گوارا پرانے افکار کی نمائش
تری کتابوں میں اے حکیمِ معاش رکھا ہی کیا ہے آخر
خطوطِ خمدار کی نمائش، مریز و کج دار کی نمائش
جہانِ مغرب کے بتکدوں میں کلیساؤں میں مدرسوں میں
ہوس کی خونریزیاں چھپاتی ہے عقلِ عیار کی نمائش

(کلیاتِ اقبالؔ، اردو: ص ۶۳۷)

اگر اقبالؔ کے اس شعر کو، جس کا حوالہ فاضل مصنف نے دیا ہے، اس کے سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھا جائے، تو 'حکیمِ معاش' سے ذہن کارل مارکس کی طرف ہی منتقل ہوتا ہے، کیوں کہ 'حکیمِ معاش' کے الفاظ اُسی پر چسپاں ہوتے ہیں۔ لیکن نظم کے سیاق و سباق میں اس سے مراد کوئی بھی ماہرِ معاشیات ہے، بلکہ نظم میں اس کا اشارہ مغرب کے ماہرین معاشیات کی طرف ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کے علمبردار ہیں۔ ایسے ماہرینِ معاشیات کی کتابوں میں سوائے اعداد و شمار اور اشکال اور گراف (خطوطِ خمدار) کے سوا اور ہے ہی کیا۔ اب ذرا نظم کے مجموعی مطلب کی طرف رجوع کریں۔ (یاد رہے کہ علامہ اقبالؔ نے نوجوانی میں معاشیات کی ایک کتاب کا ترجمہ بھی کیا تھا، اس لیے ایسی کتابوں کی روح سے واقف تھے۔)

مذکورہ نظم...... کارل مارکس کی آواز...... کارل مارکس کی جانب سے مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام پر تبصرے کی حیثیت رکھتی ہے۔ کارل مارکس جو سرمایہ دارانہ نظام کا باغی تھا، مغربی علوم کو شطرنج کے مہرے قرار دے رہا ہے، اور کہتا ہے کہ مغرب کے معاشی مفکرین کے درمیان جو بحث و مباحثہ ہوا کرتا ہے، اس کی حیثیت دکھاوے کی سی ہے۔ یہ خیالات و تصورات اور Paradigms پرانے اور فرسودہ ہو چکے ہیں۔ اب دنیا ان کی

نمائش(Display) کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔ اے مغرب کے معاشی مفکر! تیری کتابوں میں ہے ہی کیا؟ سوائے Graphs اور جدولوں کے؟ اور سوائے ان معاشی منصوبوں کے جن پر عمل کرنا ممکن ہی نہیں (مریز و کجدار)۔ ممکن ہے کارل مارکس کا اشارہ اس حقیقت کی طرف ہو کہ سرمایہ دارانہ معاشی منصوبوں میں اوّل تو غریبوں، مزدوروں اور کان کنوں (کارکنوں) کے لیے کوئی اچھی خبر یا منصوبہ ہے ہی نہیں، اگر ہے بھی تو اس کی حیثیت نمائشی ہے۔ کیوں کہ ایسے منصوبوں کو ایسی شرائط سے وابستہ کر دیا جاتا ہے جن کو پورا کیا ہی نہیں جا سکتا۔ آخری شعر میں مغربی معاشرت کے تین اداروں کا ذکر کیا گیا ہے۔ بت کدے، کلیسا اور مدرسے۔ بتکدوں سے مراد ہیئتِ مقتدرہ کی مختلف صورتیں ہیں، یعنی بادشاہت، آمریت اور پارلیمان سے وجود میں آنے والی قومی ریاست، جس میں چند جھوٹے تصورات کی نمائش کی جاتی ہے۔ کلیسا یعنی مذہب بھی اور نظامِ تعلیم بھی سب مل کر سرمایہ دارانہ نظام ہی کی تائید و تشریح میں مصروف ہیں۔ امید ہے اس تشریح سے اقبال پر سے نافہمی کا الزام شاید رفع ہو جائے۔

اب ہم میرؔ کے شعر کو جس میں 'کجدار و مریز' استعمال ہوا ہے، ایک بار پھر دیکھتے ہیں:

منھ پر اس کی تیغِ ستم کے سیدھا جانا ٹھہرا ہے
جینا پھر کج دار و مریز اس طور میں ہو تک یا مت ہو

کتابت کی غلطی سے شعر میں 'مریز' (نہ گرا) 'مزیز' لکھا گیا ہے۔ فاضل مصنف نے شعر کی تشریح تو نہیں کی، البتہ لفظی حاشیہ خوب چڑھایا ہے۔ اس پر مستزاد یہ عبارت کہ ''صرف تین لفظ فارسی ہیں، وہ بھی اتنے آسان ہیں کہ ان میں کسی قسم کی غرابت نہیں، شعر کی سلاست 'کج دار و مریز' کے استعمال سے اور بھی نمایاں ہوگئی ہے۔'' (حیرت!) ایک طرف آپ نے 'کج دار و مریز' کی ترکیب کو اتنا 'غریب' (اجنبی) بتایا کہ یہ صرف اقبال ہی کے ہاں آپ کو دکھائی دی۔ دوسری طرف آپ فرما رہے ہیں کہ ''شعر کی سلاست کج دار و مریز کے استعمال سے اور بھی نمایاں ہوگئی ہے۔'' اب آپ ہی فرمائیے اسے کیا کہا جائے۔ یہ شعر میرؔ کے کمزور ترین شعروں میں سے ہے اور سلاست کا مفہوم معلوم نہیں آپ کے نزدیک کیا رہ جاتا ہے۔ میرؔ کے شعر کے معنی یہ ہیں: اب یہ قرار پایا ہے کہ ہم (یعنی میں) محبوب کی تلوار کے منھ سے (تلوار کی دھار سے) سیدھا جا کے ٹکرا جاؤں گا۔ کجدار و مریز کے ساتھ جینا بھی کوئی جینا ہے، جینا ہو تو اسی طرح ہو (جیسے میں نے بتایا) یا پھر نہ ہو۔ باقی معنی فی بطنِ شاعر ہیں۔

(۲) 'نوباوہ'، 'ترسّل' و 'مستحیل'... مصنف کے منہجِ بحث کی بنیادی خاصیات:

اسی باب میں جس کا اوپر حوالہ دیا گیا، میرؔ کا ایک شعر نقل ہوا ہے:

وہ نوباوۂ گلشن خوبی سب سے رکھے ہے نرالی طرح
شاخِ گل سا جائے ہے لچکا ان نے نئی یہ ڈالی طرح

اصل لفظ 'نوباوہ' (بہ واو ہوز مفتوح) ہے جس کے معنی ثمرِ تازہ رس کے ہیں۔ فاضل مصنف نے اسے درست ہی نقل کیا ہوگا لیکن لیتھو کی چھپائی کی وجہ سے یہ 'نوبادہ' (بادالِ ابجد) پڑھا جاتا ہے۔

اسی طرح صفحہ نمبر ۷۲ پر میر کا شعر نقل ہوا ہے:

شرم آتی ہے پونچتے اودھر
خط ہوا شوق سے ترسّل سا

اس شعر پر فاضل مصنف کا تبصرہ ہے: ''ترسّل کے معنی لغات میں نہیں ملتے'' تو کیا آپ کو بھی معلوم نہیں؟ یہ لفظ میرؔ نے ایک سے زیادہ بار استعمال کیا ہے۔ اس کے معنی ملاحظہ کیجیے:

''ترسُّل: ع (بہ فتحِ تا و راو ضمِ سین مشدّد) رسالہ نوشتن، نامہ نوشتن، نامہ نگاری۔ (فرہنگ عمید)

یوں تو ترسّل کے معنی خود نامہ نوشتن کے بھی ہیں لیکن میرؔ نے اسے رسالہ نگاری کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ میں لکھتا تو خط ہی چاہتا تھا لیکن فرطِ شوق سے ایک رسالہ ہی لکھ ڈالا۔ واضح رہے کہ عربی میں ترسّل کے معنی صرف روانی (flow) کے ہیں، رسالہ نگاری یا نامہ نگاری اہلِ فارس کی ایجاد ہے۔

ص ۷۲ پر ہی ایک اور شعر نقل ہوا ہے:

ہیں مستحیل خاک سے اجزائے نو خطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا

مستحیل کے معنی واضح کرنے چاہیے تھے، جو یہ ہیں، 'مستحیل: (بضمِ میم و فتحِ تا و کسرِ حا) محال، نابودنی، امری کہ محال و غیر ممکن بہ نظر می آید، سخنی کہ سر و تہ نداشتہ باشد'' (عمید)۔ نیز یہ کہ شعر تشریح کا متقاضی ہے۔ میرے خیال میں شعر میں وہ مفہوم پیدا نہیں ہوا جو (شاید) میر صاحب چاہتے تھے۔

''شعر شور انگیز'' کا بیشتر حصہ نہ تو اشعار کی تشریح پر مشتمل ہے، نہ ممکنہ اشکال کو ہی رفع کرتا ہے۔ اس صورت میں تو یہ ایک عالمانہ خود کلامی ہے جس سے مصنف خود ہی محظوظ ہوئے ہوں گے۔ مثال کے طور پر صفحہ ۷۴ پر فرماتے ہیں:

''دیوانِ اوّل کا جو مصرع میں نے اوپر نقل کیا ہے، اس غزل کا ایک شعر ہے:

شب فروغِ بزم کا باعث ہوا تھا حسنِ دوست
شمع کا جلوہ غبارِ دیدۂ پروانہ تھا

اس شعر کو غالبؔ کے دیوان میں ملا دیجیے تو کسی کو شک نہ ہوگا کہ یہ غالبؔ کا شعر نہیں ہے۔ پروانے کی آنکھ غیر مرئی ہے، پھر اس میں غبار فرض کیجیے جو خیالی ہے، پھر شمع کے جلوے کو اس غبار سے تعبیر کیجیے، جو تصوراتی ہے۔ لہٰذا غالبؔ کا تجریدی رنگ میرؔ کے یہاں ناپید نہیں۔'' (ص ۷۴)

لیکن شعر کا مفہوم تو واضح نہ ہو سکا، نہ دونوں مصرعوں میں ربط دکھایا جا سکا۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ متذکرہ بالا شعر طرزِ تفکر اور اسلوب میں غالب کی دنیائے ذہنی کے بہت قریب ہے۔ بلکہ اس شعر کو غالبؔ کے اس شعر سے ملا کر پڑھا جائے تو مفہوم اور بھی واضح ہو جاتا ہے:

بے خونِ دل ہے چشم میں موجِ نگہ غبار
یہ میکدہ خراب ہے مے کے سراغ کا

میرؔ کے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ شب گذشتہ محفل میں روشنی کا باعث محبوب کا حسن تھا۔ (لیکن روشنی اتنی زیادہ تھی کہ آنکھیں چندھیائی جاتی تھیں۔ یہ ایسا تھا جیسے) شمع کا جلوہ (روشنی) پروانے کی آنکھ کا غبار بن جائے اور وہ کچھ بھی نہ دیکھ سکے۔ فاضل مصنف فرماتے ہیں کہ ''پروانے کی آنکھ غیر مرئی ہے''۔ عرض یہ ہے کہ پروانے کی آنکھ اس کے مادی وجود کا حصہ ہے۔ ہمیں نظر نہ آئے لیکن پروانے کی آنکھ ہے تو سہی، وگرنہ وہ روشنی کو کس طرح دیکھتا اور اس کی سمت دیوانہ وار اڑتا ہوا جاتا ہے۔

''شعر شور انگیز'' جلد دوم کے صفحہ ۱۰۹، پر میرؔ کے دیوانِ پنجم سے چار شعر نقل ہوئے ہیں، ان میں ایک شعر یہ بھی ہے:

اس بحرِ حسن کے تئیں دیکھا ہے آپ میں کیا؟
جاتا ہے صدقے اپنے جو لحظہ لحظہ گرداب

اس کی تشریح میں فاضل مصنف رقمطراز ہیں:

''بالکل نیا پیکر ہے، اور واہماتی تخیل کا اچھا نمونہ ہے۔ گرداب مسلسل چکر میں رہتا ہے، اس لیے فرض کیا کہ وہ اپنے گرد پھر کر صدقے ہو رہا ہے۔ لیکن گرداب اپنے ہی اوپر کیوں عاشق ہے؟ شاید اس لیے کہ گرداب نے اپنے اندر اُس بحرِ حسن کو جلوہ فرما دیکھ لیا ہے۔''

اس کے بعد مولانا روم کی ایک حکایت نقل ہوئی ہے اور اشارتاً کہا گیا ہے کہ:

''اغلب ہے کہ بنیادی مضمون میرؔ نے مولانا روم ہی سے لیا ہوگا۔''

شارح نے اس شعر کو تصوف کی روایت سے وابستہ کیا، جب کہ اس میں ایک فلسفیانہ اور مابعد الطبعیاتی نکتے کو بھی سمویا گیا ہے۔ میں نے کبھی کیمبرج میں اقبالؔ کے استاد ڈاکٹر میک گریٹ کا ایک جملہ کہیں پڑھا تھا کہ لامتناہی (Inifinite) جب اپنے آپ کو متناہی (Finite) دنیا میں ظاہر کرنا چاہتا ہے تو وہ خود کو متناہی کی Terms میں ہی ظاہر کرتا ہے۔ گویا حقیقت مطلقہ مختلف انواع کے لیے اُن انواع ہی کے پیکر میں جلوہ فرما ہوتی ہے۔ بیدلؔ نے اس خیال کو اس شان و شوکت کے ساتھ بیان کیا ہے:

بحر بیتاب کہ آں گوہر نایاب کجاست
چرخ سرگشتہ کہ خورشید جہاں تاب کجاست

دیر زیں غصہ در آتش کہ چہ رنگ است صنم
کعبہ زیں درد سیہ پوش کہ محراب کجاست
اے سمندر، بہ ہوس داغ فروش، آتش کو
ماہیاں، تشنہ بمیرند، دمِ آب کجاست

''سمندر بے تاب ہے کہ آخر وہ گوہر نایاب (حقیقتِ مطلقہ) ہے کہاں؟ آسمان اس لیے سرگشتہ ہے (چکر کھا رہا ہے) کہ دنیا کو روشن کرنے والا آفتابِ حقیقی کہاں ہے؟ آتش کدہ اس غم و غصہ کی آگ میں جل رہا ہے کہ آخر وہ صنمِ حقیقی ہے کس طرح کا؟ کعبے نے اس غم میں سیاہ پوشی اختیار کر رکھی ہے کہ ہستیٔ مطلق کے حضور سجدہ ریز ہونے کے لیے 'محرابِ حقیقی' کہاں ہے۔ اے سمندر! (آگ کے کیڑے!) تو جلنے کی ہوس کے داغوں کی نمائش کرتا رہ، وہ آگ تجھے کہاں نصیب ہو سکتی ہے، یہاں تو مچھلیاں پیاسی مرجاتی ہیں، ان کے لیے پانی کا گھونٹ کہاں ہے؟''

میرؔ نے وضاحت کے ساتھ کہہ دیا ہے کہ کیا گرداب (بھنور) نے اس بحرِ حسن کو اپنے آپ میں دیکھ لیا کہ ہر لحظہ اپنے گرد گھوم کر اپنے صدقے جا رہا ہے۔ گرداب چونکہ سمندر ہی کی فرع ہے اس لیے وہ ''حقیقت الحقائق یا حسنِ مطلق کو سمندر ہی کے روپ میں دیکھے گا۔ اس مفہوم کے لیے 'بحرِ حسن' بے حد معنی خیز ترکیب ہے۔ اس میں یہ اشارہ بھی موجود ہے کہ انسان بھی حقیقت کو اپنی نوع کے پیرائے ہی میں دیکھ سکتا ہے۔ اسی لیے وادیٔ سینا میں حضرت موسیٰ علیہ السلام سے انسانی آواز میں بات کی گئی۔ کیوں کہ گفتگو (نطق و لسان) انسان کی صورتِ نوعیہ کا سب سے بلیغ استعارہ ہے۔ گویا زبان انسان کی حقیقت کی سب سے مکمل ترجمان ہے۔

(۷) ماقبل از مصنف میر شناسی کی روایت:

''شعر شور انگیز'' کے پہلے باب میں فاضل مصنف نے جو بحث طرح کی ہے وہ یہ ہے کہ ''خدائے سخن'' کس کو کہا جائے، میرؔ کو یا غالبؔ کو؟ اصل بحث سے قطعِ نظر، جس کے لاطائل ہونے میں کوئی شبہ نہیں، ضمنی نکات بہت سے ایسے ہیں جن سے اتفاق کرنا مشکل ہے، مثلاً انھوں نے پہلے باب کے شروع ہی میں یہ لکھ دیا ہے کہ ''فراق گورکھپوری، سیّد عبداللہ اور یوسف حسین جیسے لوگوں کی تعریفوں نے تو میرؔ کو نقصان ہی پہنچایا۔'' (ص ۲۶) لیکن یہ نہیں بتایا کہ کس قسم کا نقصان پہنچایا؟ اور کیا تعریف کرنے سے کسی شاعر یا مصنف کو نقصان پہنچتا ہے یا پہنچ سکتا ہے؟ مرزا صائب کے ایک شعر کی رُو سے تو تحسینِ ناشناس سے شعر کی قدر و قیمت کو نقصان پہنچتا ہے۔ ان کا شعر ہے:

صائبؔ! دو چیز می شکند قدرِ شعر را
تحسینِ ناشناس و سکوتِ سخن شناس

''صائبؔ شعر کی قدر و قیمت کو دو باتیں نقصان پہنچاتی ہیں، ناشناس کی تعریف اور سخن شناس کی خاموشی۔''

اس اعتبار سے دیکھیں تو فراقؔ گورکھ پوری، سیّد عبداللہ اور یوسف حسین (مصنف کی رائے کے مطابق) ناشناس ٹھہرتے ہیں، جن کی تعریفوں نے میرؔ کو (یعنی میرؔ کی شاعری کی قدر و قیمت کو) نقصان پہنچایا۔ بعد ازاں پوری پہلی جلد میں انھوں نے اس کی وضاحت نہیں کی کہ کیا واقعی وہ مذکورہ تین اصحابِ نقد و نظر کو 'ناشناس' سمجھتے ہیں؟ اور کیوں؟

میں تو اپنے قابلِ احترام استاد ڈاکٹر سیّد عبداللہ کی بات کروں گا۔ ان کی کتاب: ''نقدِ میرؔ'' میں جو بات بھی کہی گئی بدلائل کہی گئی ہے۔ یہ بات شاید ''شعر شور انگیز'' کے مصنف کی نظروں سے اوجھل ہو کہ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے اپنی تیس سالہ تدریس اور اپنی معروفِ جہاں تصنیف ''نقدِ میرؔ'' کے ذریعے میرؔ شناسی کی جو تحریک پیدا کی وہ اس سے قبل کسی اور بڑے میرؔ شناس کی تحریروں سے پیدا نہ ہو سکی تھی۔ جعفر علی خاں اثرؔ لکھنوی کی کتاب ''مزامیر'' ایک اچھی اور قابلِ مطالعہ کتاب ہے، لیکن سوائے تاثرات کے اس میں ٹھوس علمی بحث نہیں ملتی۔ البتہ اس کتاب کا مختصر انتخابِ میرؔ بھی خاصے کی چیز ہے۔ لیکن ''مزامیر'' بہت نہیں پڑھی گئی۔ فراقؔ نے اپنے تاثراتی انداز میں کچھ گہرائی ضرور پیدا کی اور میرؔ کو عصرِ حاضر کے قریب لے آئے۔ اس لیے فاضل مصنف کی متذکرہ رائے ناانصافی پر مبنی قرار دی جائے گی تاوقتیکہ وہ اس نقصان کی تصریح نہ کر دیں جو بقول ان کے متذکرہ تین صاحبانِ علم و ادب کی تعریفوں نے میرؔ کو پہنچایا۔

(۸) خدائے سخن کا تعین؟ ایک غیر متعلق بحث:

''شعر شور انگیز'' کے پہلے ہی باب میں یہ بحث اٹھائی گئی ہے کہ خدائے سخن میرؔ ہیں یا غالبؔ؟ اس بات کا اعتراف فاضل مصنف خود بھی کرتے ہیں کہ غالبؔ کے علی الرغم میرؔ کو خدائے سخن قرار دینا کس حد تک درست ہوگا؟ بالفاظِ دیگر انھیں اس بات کا احساس ہے کہ غالبؔ بھی اپنی جگہ پر خدائے سخن کہلانے کے مستحق ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کسی نے آج تک غالبؔ کو خدائے سخن نہیں کہا۔ بظاہر اس بحث کا آغاز میرؔ کی زندگی ہی میں ہوا ہوگا، لیکن اس بات کا سراغ لگانا آسان نہیں کہ سب سے پہلے میرؔ کے لیے یہ لفظ کس نے استعمال کیا؟ نیز یہ کہ کیا کبھی میرؔ کے روبرو بھی ان کو خدائے سخن کہا گیا یا نہیں؟ میرؔ کی وفات پر ناسخؔ نے ان کی تاریخِ وفات کہی:

'واویلا! مردِ شہِ شاعراں'

محمد حسین آزاد نے بھی ان کو کہیں خدائے سخن نہیں لکھا۔ یہ خطاب انھیں کس نے دیا اور کب دیا؟ اس کے بارے میں کوئی تفصیل کم از کم راقم کی نظر سے نہیں گذری۔ مولانا عبدالباری آسیؔ نے کلیاتِ میرؔ کے مقدمے میں لکھا ہے کہ ''بندگانِ شعر نے انھیں خوشی کے ساتھ خدائے سخن مانا اور ان کی ہر صدائے الست پر لبیک کہا۔'' (ص ۳۸)

مولانا آسی ہی کے بقول میر کے بعض مداحوں نے انھیں ''اشعر الشعــرائی'' اور بعض نے ''افصح الفصحائی'' قرار دیا ہے۔ مولوی عبدالحق نے انھیں ''سرتاجِ سخن ورانِ اردو'' کہا ہے۔ غرض ہر نقاد اور سخن پرداز نے اپنی فہم کے مطابق ان کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ ''خدائے سخن'' بھی اسی نوع کا خراجِ عقیدت ہے لیــکن اسے ادبی عقیدہ کسی نے نہیں بنایا، اسی لیے اس پر کبھی سنجیدہ بحث بھی نہیں کی گئی۔ دیکھا جائے تو سودا کے پسـند کرنے والوں نے ان کو خطابات سے نوازنے میں کمی نہیں کی۔ عظیم ترین شاعر کی بحث ایران مــیں بھی رہی ہے۔ فردوسی اور نظامی اس رتبۂ خاص کے مستحق قرار دیے جاتے رہے ہیں، یوں کثرتِ رائے ہمیشہ فردوسی ہی کی طرف رہی ہے۔ تاہم خطــابِ عظمت ''بزرگ ترین شاعرِ فارسی (یا ایران)'' جیسے الفاظ میں محــدود رہا۔ انگلستان میں بھی یہ بحث ہمیشہ رہی ہے کہ انگریزی کا سب سے بڑا شاعر کون ہے؟ اس سلسلے میں شیکسپیئر کو بلا تامل عظمت کا تاج پیش کیا جاتا رہا ہے، البتہ کچھ لوگ اس منصب کا حقدار ملٹن کو قرار دیتے رہے ہیں لیکن ان کی تعداد ہمیشہ کم رہی ہے۔

پہلے ہی باب میں آگے چل کر انھوں نے میر کی عظمت کی بنیاد اس بات کو ٹھہرایا ہے کہ انھوں نے بہت سی اصناف میں دادِ سخن دی۔ ذرا دل پر ہاتھ رکھ کر بتایئے کہ غزل کے علاوہ میر کی استادی کس دوسری صنف میں تسلیم کی گئی؟ (ان کی مثنویوں کو ضرور سراہا گیا)۔ میر کے قصیدوں کے بارے میں فاضل مصنف لکھتے ہیں: ''میر نے مشاق قصیدہ گویوں کی طرح مسدس اور مثمن دونوں بحروں میں قصیدے لکھے ہیں۔'' یہ بیان پڑھ کر شدید اچنبھا ہوتا ہے کہ کسی صنفی ہیئت میں مشاقی سے بحر کے مسدس یا مثمن ہونے کا آخر کسی بھی نوعیت کا کیـا تعلق ہو سکتا ہے؟ میر نے مسدس اور مثمن 'بحروں' میں ضرور قصیدے کہہ رکھے ہیں لیکن کیا قصیدے کی عظمت مسدس اور مثمن بحروں میں ہے؟ اگر ایسا ہے تو حیرت کا اظہار ہی کیا جاسکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میــر کے قصیدے مطلوبہ زورِ بیان سے عاری اور برائے بیت (برائے منفعتِ دنیوی) ہیں، اور سودا کے قصــائد کے مقابلے تو ان کو لایا ہی نہیں جاسکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ بحریں مسدس اور مثمن نہیں ہوا کرتیں، ان کی حیثیت تو ہیئتوں (Forms) کی ہے۔

اسی بحث میں وہ لکھتے ہیں:

> ''کثرتِ اصناف میں سودا، میر کے کچھ نزدیک ضرور پہنچتے ہیں، لیکن اس میں کوئی شک ہی نہیں ہوسکتا کہ بحیثیت مجموعی میر کا مرتبہ سودا سے بلند ہے، یعنی میر، سودا سے بہتر شاعر ہیں......'' (ص ۳۱)

مصنف کو اپنی رائے پر اتنا اعتماد ہے کہ وہ سمجھتے ہیں کہ اس میں کوئی شک ہی نہیں کیا جاسکتا......! یہ ترجیح بلا مرجح ہے اور ترجیح کا سبب انھوں نے اصناف کی کثرت کو قرار دیا ہے۔ یہ ایک انوکھی رائے اور انوکھــا معیار ہے۔ اس بحث کو ہم آگے چل کر اُٹھائیں گے اور بتائیں گے کہ سودا کی عظمت کن باتوں میں ہے۔ سودا

اپنے وقت کے شاعرِ اعظم تھے اور خود میرؔ نے بھی لکھا ہے کہ ''ملک الشعرائی ریختہ اور اشاید''یعنی ملک ریختہ کی ملک الشعرائی اسی کو (سوداؔ) کوزیب دیتی ہے۔ان کا ذکر کتاب میں جس Disparaging انداز میں کیا گیا ہے،اس کو کوئی بھی مذاقِ سلیم کا حامل قاری قبول نہیں کر سکتا۔

''شعرشورانگیز'' کے فاضل مصنف نے میرؔ کا موازنہ غالبؔ کے ساتھ کرتے ہوئے طویل بحث کے بعد میرؔ ہی کو' خدائے سخن' مانا ہے۔میر کی' خدائی' کے حق میں یہ فیصلہ انھوں نے اس بنیاد پر کیا ہے کہ میرؔ نے بیک وقت کئی اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔یہ معیار بہت زیادہ Sound نہیں لگتا۔اصناف کی کثرت آج بھی کسی شاعری کی بڑائی کا سبب قرار نہیں دی جاسکتی۔یہ تو معیار کے مقابلے میں مقدار کو فیصلہ کن ماننے کے مترادف ہے۔شاہنامۂ فردوسی تقریباً ساٹھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔چونکہ مثنوی ہے اس لیے ایک ہی بحر میں ہے جس سے یکسانی کا احساس بھی ابھرتا ہے۔بعض الفاظ کی تکرار بھی کسی حد تک گراں گذرتی ہے،کہا جاتا ہے کہ فردوسی کے ہاں آوازوں کی کمی ہے اور وہ ایک ہی جیسے الفاظ (مثلاً خروشید وغرید وفریاد زد) کے ذریعے مختلف کیفیات کو بیان کرتا ہے۔شاہنامہ کے علاوہ اور کوئی شعری تصنیف مستند طور پر اس سے ثابت نہیں۔صرف ایک مثنوی یوسف زلیخا اس کے نام سے منسوب ہے،جس کا اسلوب فردوسی کی یاد نہیں دلاتا۔مقصد یہ ہے کہ ایک ہی کتاب ہے،ایک ہی بحر میں ہے،لیکن اس کے لکھنے والے کو فارسی کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔اس لیے کہ اس کی قدرتِ کلام حیرت انگیز ہے۔اس کی آواز توانا اور لہجے کی جزالت مبہوت کردینے والی ہے۔تفصیل و اطناب پر اسے غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔اس کے ساتھ ساتھ اگر وہ چاہے تو ایک طویل بیان کو چند اشعار میں سمو کے رکھ دیتا ہے۔ایک چھوٹا سا واقعہ ہے کہ رستم کا باپ زال بن سام اپنی جوانی کے زمانے میں اپنے باپ (سام) کو خط میں لکھ رہا ہے کہ وہ شاہِ کابل کی دختر کے عشق میں مبتلا ہو گیا ہے۔دیکھئے کہ پانچ شعروں میں فردوسیؔ نے اس بات کو کیسے بیان کیا ہے:

یکی کار پیش آمدم دل شکن
کہ نتوان ستودنش بر انجمن
پدر گر دلیر است و نر اژدہا ست
اگر بشنود رازِ بندہ رواست
من از دختِ مہراب گریان شدم
چو بر آتشش نیز بریان شدم
ستارہ شب تیرہ یارِ من است
من آنم کہ دریا کنارِ من است
برنجی رسیدستم از خویشتن
کہ برمن بگرید ہمہ انجمن

"مجھے ایک بیحد حوصلہ شکن معاملہ پیش آ گیا ہے جس کا احوال برسرِ محفل
بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اگر چہ میرا اولاد دلیر ہے (بلکہ بہادری میں) نراژدہا ہے۔ (اس
طرح کی باتیں سننا اس کے مزاج کے خلاف ہے، لیکن) اگر وہ میرے دل کا راز سن
لے تو مناسب ہے۔ میں دختِ مہراب (یعنی مہراب شاہِ کابل کی بیٹی) کی محبت میں
اشک افشاں ہو گیا ہوں جب کہ میں اس کی جدائی کی آگ میں جل رہا ہوں۔ سیاہ
راتوں میں ستارہ ہی میرا دمساز ہے۔ میں وہ ہوں کہ (آنسوؤں کی کثرت سے) میرے
پہلو میں دریا بہہ رہا ہے۔ (سچ تو یہ ہے کہ) میں اپنے ہی ہاتھوں اس غم میں مبتلا ہوا
ہوں اور حالت یہ ہے کہ آس پاس کے لوگ میری حالت دیکھتے ہیں اور روتے ہیں۔"

ان اشعار کی بلاغت کو دیکھئے اور خیال کیجیے کہ سارے شاہنامہ میں ابلاغ کی یہی صورت ہے۔ آواز کی ضخامت قابلِ توجہ ہے۔ بہر حال کسی نے آج تک فردوسی کی عظمت سے اس بنا پر اختلاف نہیں کیا کہ وہ 'یک نواخت' (monotonous) ہے۔ اسی طرح شیکسپیئر نے بھی سوائے ڈراموں کے اور کچھ نہیں لکھا۔ Sonnets اس کے نام سے منسوب ضرور ہیں لیکن یقینی طور پر کوئی نہیں کہہ سکتا کہ یہ اسی کی تصنیف ہیں۔ گویا شیکسپیئر کی واحد صنف ڈرامائی شاعری ہے۔ اس کے باوجود اس کی عظمتِ فن پر سب متفق ہیں۔ نقادوں کا ایک گروہ ایک زمانے میں مصر ہوا کہ ملٹن، شیکسپیئر سے بڑا شاعر ہے، لیکن کسی نے ان کی بات پر کان نہ دھرا۔ حتیٰ کہ اب کسی کو یہ بات یاد بھی نہیں کہ شیکسپیئر اور ملٹن کا موازنہ بھی ہو سکتا ہے۔ میرؔ اپنے عہد کے سب سے بڑے شاعر تھے، اس بات میں اختلاف کی گنجائش نہیں۔ وہ اردو کے تین یا چار بڑے شاعروں میں سے ہیں، اس میں بھی کسی صحیح الدماغ اور سلیم الذوق کو اختلاف نہیں ہو سکتا۔ میرؔ اور غالبؔ میں کس کو کس پر ترجیح دی جائے اس کا فیصلہ ذاتی میلان کے تحت ہی ہو سکتا ہے، دلائل و براہین کی بنیاد پر نہیں۔ وجوہاتِ ترجیح دونوں طرف برابر ہیں۔ ویسے اگر آپ فارسی شاعری کو بھی میزان میں شامل کریں تو غالبؔ کا پلہ اتنا جھکا ہوا ہے کہ اٹھائے نہیں اٹھ سکتا۔ یہ پلہ تو اقبالؔ ہی کسی قدر برابر کر پائے۔ (بلکہ سچ تو یہ ہے کہ اپنی جانب جھکا ہی لے گئے۔)

(۹) شعریات کی بحث:

چونکہ زیرِ مطالعہ کتاب "شعر شور انگیز" میں شعریات کی اصطلاح بکثرت اور بتکرار استعمال ہوئی ہے، اس لیے اس لفظ کے حقیقی یا اصطلاحی معنوں کو جاننے کی خواہش کا پیدا ہونا قدرتی بات ہے۔ یوں بھی جدید تنقیدی مضامین یا تصنیفات میں اس لفظ کا بے دریغ استعمال ہوتا ہے، اور کوئی کسی سے نہیں پوچھتا کہ آخر اس لفظ سے آپ کی کیا مراد ہے؟ بظاہر اس لفظ کا اطلاق عام طور پر ان مطالب و مباحث پر کیا جاتا ہے جن کا تعلق شاعری کے فن سے ہو۔ اس میں شاعری کی ماہیت اور اس کے اجزائے ترکیبی کی تشریح اور تجزیہ بھی شامل ہیں، نیز اوزان و بحور، تشبیہ و استعارہ، علامات و تماثیل، آہنگ و تراکیب کے علاوہ لفظی اور معنیاتی بحثیں بھی شامل ہیں۔ لیکن اس

لفظ کی اصل کیا ہے؟ کیا یہ Poetics کا ترجمہ یا متبادل ہے؟ اس کے اطلاقات جو بھی ہوں، اس بات کی صراحت کہیں نہیں ملتی کہ اس کے متعینہ معنی کیا ہیں؟ ایک بات البتہ طے ہے کہ فارسی اور عربی دونوں زبانیں اس لفظ سے نا آشنا ہیں۔ جہاں تک Poetics کی اصطلاح کے ترجمے کا تعلق ہے، اس کو کتاب الشعر یا رسالۃ الشعر کہا گیا ہے۔ بلکہ جدید عربی میں بھی Poetics کو رسالۃ الشعر ہی کہا جاتا ہے۔ فارسی اور عربی میں لفظ 'شعریات' کے نہ ہونے سے بظاہر یہی متبادر ہوتا ہے کہ یہ اردو والوں کی ایجاد ہے اور اس سے مراد شعری لوازم کی تصریحات اور ایسے فنی مباحث ہیں جن کا تعلق شاعری سے ہو۔ ایسے مباحث مخصوص ادوار اور شخصیات کے حوالے سے بھی ملتے ہیں۔ انگریزی اور فرانسیسی شاعروں اور نقادوں نے اپنی زبانوں کی شاعری کے بارے میں جو کچھ کہا ہے ان کو بھی مجموعی طور پر 'مغربی شعریات' کا نام دیا گیا ہے۔ لیکن مشرقی شعریات کا معاملہ خاصا تفصیل طلب ہے، اس میں بلاغت و معانی کے مباحث کے علاوہ شاعری کا ہر جزو ترکیبی شامل ہے۔ میرے خیال میں مشرقی شعریات کا سب سے اہم اور قابلِ مطالعہ مجموعہ مولانا اصغر علی روحی کی تصنیف ''دبیرِ عجم'' ہے جس کا مطالعہ مشرقی شعریات کے طالب علموں کے لیے بہت مفید ہو سکتا ہے۔ لیکن ''شعر شور انگیز'' کے فاضل مصنف جب میرؔ اور غالبؔ کی انفرادی شعریات کی بحث کرتے ہیں تو ان دونوں کی انفرادی خصوصیات کے بارے میں کچھ نہیں بتاتے کہ ان سے ان کی کیا مراد ہے۔ اس سے ابہام اور الجھاؤ ضرور پیدا ہوتا ہے۔ ہم نے سطورِ بالا میں جو کچھ اس حوالے سے عرض کیا ہے، امید ہے کہ اس سے اتنا ضرور واضح ہو گیا ہوگا کہ یہ کوئی پُر اسرار لفظ نہیں، اس کی کوئی Mystique نہیں بلکہ اس کے کچھ نہ کچھ متعینہ معنی ضرور ہیں۔

کتاب کی تمہید میں فاضل مصنف نے کتاب کے مقاصد بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کتاب سے ان کا مقصد (۱) میرؔ کا معیاری اور نمائندہ انتخاب ہے۔ (۲) اردو کے کلاسیکی غزل گویوں (غزل گوؤں) بالخصوص میرؔ کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول (۳) مشرقی اور مغربی شعریات کی روشنی میں میرؔ کے اشعار کا تجزیہ، تشریح اور محاکمہ ہے۔ یہ مقاصد اپنی جگہ پر بہت قابلِ قدر اور فکر انگیز ہیں لیکن مصنف ان مقاصد کے حصول میں کس حد تک کامیاب رہے ہیں، یہ ایک الگ سوال ہے۔

کتاب کے پہلے باب بہ عنوان ''خدائے سخن میرؔ کہ غالبؔ؟'' میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

> ''تقریباً لڑکپن کے دنوں میں کہا تھا ''غالبؔ اور میرؔ کی شعریات ایک طرح کی ہے، لیکن وہ الگ الگ طرح کے شاعر اس لیے معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے تخیل کا مزاج مختلف تھا۔ اور ان کی زبان مختلف تھی......''

راقم کا سوال ہے کہ اگر ان کے تخیل کا مزاج مختلف تھا اور ان کی زبان بھی مختلف تھی تو پھر ان کی شعریات ایک جیسی کیسے ہوئی؟

اس سیاق و سباق میں مصنف کا بیان جاری ہے:

"غالبؔ کا تخیل آسانی اور باریک تھا، میرؔ کا تخیل زمینی اور بے لگام ہے......"

راقم: پھر شعریات کیسے ایک ہوئی؟

مصنف: "غالبؔ نے اپنی شاعری کے لیے اس طرح کی زبان وضع کی جسے 'ادبی' زبان کہا جاسکتا ہے۔ میرؔ نے روزمرہ کی زبان کو شاعری کی زبان بنا دیا۔"

راقم: پھر ان کی شعریات کیسے ایک ہوئی؟

[ایک ضمنی سوال: بے لگام تخیل سے کیا مراد ہے۔ یہ لفظ ایک سے زیادہ بار آیا ہے۔]

مصنف: "غالبؔ نے میرؔ کی زبان اور اسلوب کو کبھی اختیار نہ کیا۔ جس طرح کی 'اشرافیہ' اور ادبی زبان کے وہ خالق تھے، وہ میرؔ کی زبان کو قبول ہی نہ کرسکتی تھی۔" (ص ۳۶ تا ۳۷)

راقم: پھر ان کی شعریات کیسے ایک ہوگئی؟ کیا شعریات ان تمام اوصاف یا خصوصیات سے جن کا ذکر کیا گیا، کوئی الگ چیز ہے؟

دیوانِ سوم کا ایک شعر نقل کیا گیا ہے:

مژگانِ تر کو یار کے چہرے پہ کھول میرؔ
اس آب خستہ سبزے کو ٹک آفتاب دے

(ص ۴۰)

فرماتے ہیں: 'غالبؔ کے یہاں اس پیکر اور اس بے لگام تخیل کا کوئی نشان نہیں۔"

سوال: کون سا پیکر......؟ اور بے لگام تخیل سے آخر کیا مراد ہے؟ کم از کم اتنا ہی واضح کر دیا جاتا کہ شعر متذکرہ بالا میں "آفتاب دے" سے مراد دھوپ دکھانا ہے، اور آب خستہ سے مراد ایسا سبزہ ہے جو آبیاری کی زیادتی سے پیلا پڑ گیا ہو۔

(۱۰) کتاب کا بنیادی مفروضۂ تحقیق (Thesis):

مصنف نے اس کتاب میں جس بنیادی مفروضے کو مسلمہ بنانے کی کوشش کی ہے وہ صرف اتنا ہے کہ میرؔ کی شاعری شورانگیز ہے۔ اسی شورانگیزی سے کتاب کا عنوان بھی قائم کیا گیا ہے۔ اور اس کے بنیادی مباحث بھی (کسی حد تک) متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شورانگیز اور شورانگیزی کا لفظ اتنی بار کتاب میں آیا ہے کہ لگتا ہے اصل "شورانگیزی" یہی ہے۔ "شورانگیز" کتاب کی کلیدی اصطلاح ہے اور پہلی بار میرؔ سے وابستہ کی گئی ہے۔ لیکن اس کا سبب خود میرؔ کے اپنے الفاظ میں جن کو انھوں نے اپنے اشعار میں بہ تکرار استعمال کیا ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم ان الفاظ کی موزونیت پر غور کریں، یعنی یہ دیکھیں کہ آیا واقعی میرؔ کی شاعری شورانگیز ہے بھی یا نہیں، ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ آخر شورانگیزی سے کیا مراد ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ اس لفظ کے بہ کثرت استعمال کے باوجود کتاب میں کہیں بھی کوئی ایسی تشریح اس لفظ کی نہیں ملتی جو عام قاری کے لیے مفید ہو یا ترقی

یافتہ ذوق کے مالک قاری کے دل کو لگتی ہوں۔ اس لفظ کی بنیاد خود میرؔ کے اشعار ہیں جن میں انھوں نے اپنی شاعری کو شور انگیز قرار دیا ہے۔ پہلے ہم ان اشعار کو دیکھ لیتے ہیں۔ غالبؔ نے میرؔ کے بارے میں کہا تھا:

میرؔ کے شعر کا احوال کہوں کیا غالبؔ
جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں

یہ تشبیہ ...... گلشنِ کشمیر ...... اتنی بامعنی ہے کہ اس پر بہت غور کرنا چاہیے تھا لیکن نہیں کیا گیا۔ غالبؔ کا حاسّۂ انتقاد بہت ترقی یافتہ تھا، لیکن ان کے تنقیدی اشارات سے کم ہی فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ غالبؔ نے تو محسوس ہی نہیں کیا کہ میر کی شاعری شور انگیز ہے، بلکہ شور انگیزی کے مسموعی مفہوم کی ترکیب کے بجائے انھوں نے میرؔ کے دیوان کے لیے بصری تشبیہ تجویز کی، یعنی 'گلشنِ کشمیر'۔ یوں تو کشمیر کا لفظ آ جانے سے کیا کچھ ذہن میں نہیں آ جاتا۔ تاہم سرسبزی و شادابی، پھولوں کے تختے، سرو و چنار، جھیلیں اور پہاڑی ندیاں ...... غرض خوش منظری کے تمام اسباب و ذرائع جو انسان کے تصور میں آ سکتے ہیں 'گلشنِ کشمیر' کی ترکیب میں جمع ہو گئے ہیں۔ تنوع، رنگینی اور رنگا رنگی، نیز راحت بخشی اس خیال میں جمع ہو گئے ہیں۔ دیکھا جائے تو یہ بہت بڑا اخراجِ تحسین ہے جو غالبؔ نے میر کو پیش کیا۔ لیکن اس خراجِ تحسین کی اساس منظریت پر ہے نہ کہ کسی Soundscape پر۔ جب کہ خود میرؔ کا اپنے دیوان کے بارے میں خیال ہے کہ ان کے دیوان سے ہر جگہ ایک شعرِ شور انگیز نکلتا ہے۔ ان کے چند شعر اسی مفہوم کے ملاحظہ ہوں:

ہر ورق، ہر صفحے پر اک شعرِ شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

جہاں سے دیکھیے اک شعرِ شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا مرے دیواں میں

ہے اپنے خانوادے میں اپنا ہی شور میرؔ
بلبل بھی اک ہی بولتا ہوتا ہے گھر کے بیچ

اگرچہ گوشہ نشیں ہوں میں شاعروں میں میرؔ
پہ میرے شور نے روئے زمیں تمام لیا

اس شعر میں 'شور' استعارہ ہے شہرت کا، نہ کہ کسی شعر کے کسی صوتی تاثر کا۔

جانے کا نہیں شور سخن کا مرے ہرگز
تا حشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

اس شعر میں بھی 'شور' شہرت کا استعارہ ہے۔

چند شعر ایسے بھی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک 'شور' سے مراد داد و تحسین کا شور ہے۔

کس نے سن شعرِ میرؔ یہ نہ کہا
ہائے پھر کہیو! کیا کہا صاحب!

میرے نزدیک شور انگیزی سے میر کی مراد زیادہ تر شورِ تحسین ہی ہے۔ ایک شعر ملاحظہ ہو:

یہ میرؔ ستم کشتہ کسو وقت جواں تھا
اندازِ سخن کا سبب شور و فغاں تھا

اس شعر میں تو میرؔ نے یہ واضح کر دیا ہے کہ وہ اندازِ سخن کی بات کر رہے ہیں نہ کہ شعر کے ذاتی 'شور' کی۔ صورتِ حال یہ ہے کہ میرؔ کا شعر ان کے نزدیک سامعین کے اعتبار سے شور انگیز ہے کہ ان کے شعر کو سنتے ہی سامعین داد و تحسین کا شور اُٹھا دیتے ہیں۔ لیکن فاضل مصنف اکثر جگہ پر یہ ایک التباس بھی پیدا کرتے ہیں کہ میرؔ کے شعر میں شور ہے، یعنی میرؔ کا شعر اپنی آوازوں کے اعتبار سے پُرشور ہے۔ جب کہ ایسا بالکل خلافِ واقعہ ہے۔

میرؔ کو اپنی شاعری کی دو اور خصوصیات کا بھی پورا شعور حاصل ہے۔ ایک اس کا مترنم ہونا اور دوسرے اس کا باتوں کے انداز میں ہونا۔ مؤخر الذکر خصوصیت میرؔ کے حوالے سے اتنی اہم ہے کہ اس کے بغیر میرؔ کی شاعری کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

خوش زمزمہ (مترنم) ہونے کے حوالے سے میرؔ کا ایک شاہکار شعر ملاحظہ ہو:

خوش زمزمہ طیور ہی ہوتے ہیں میرؔ اسیر
ہم پر ستم یہ صبح کی فریاد سے ہوا

یا پھر

میر گم کردہ چمن زمزمہ پرواز ہے ایک
جس کی لے دام سے تا گوشِ گل آواز ہے ایک

باتوں کے انداز کی یاد دہانی میں اشعار مشہورِ جہاں ہیں:

باتیں ہماری یاد رہیں، پھر باتیں ایسی نہ سنیے گا
پڑھتے کسی کو سنیے گا تو دیر تلک سر دھنیے گا

ایک اور خصوصیت جس کا ذکر کئی بار آیا ہے، کلام کی روانی ہے:

میرؔ دریا ہے سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

اہم بات یہ ہے کہ ان تمام خصوصیات کے ساتھ شور انگیزی زیادہ میل نہیں کھاتی۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر شورانگیزی ہے کیا؟ اس کے بنیادی معنی جاننے کے لیے ہمارے لیے بعض معتبر لغات کی طرف رجوع کرنا ناگزیر ہے۔ چنانچہ لغات کشوری میں لفظ 'شور' کے معنی حسب ذیل ہیں:

شور: ف۔ غل، شہرت، آوازِ بلند، عشق، جنون، نمکین، نمک (لغاتِ کشوری، طبع پانزدہم، ص ۲۸۲)

اس لغت نے 'شورانگیز' درج نہیں کیا۔ اور غل، شہرت اور آوازِ بلند کے بعد دوسرے درجے میں اس کے مجازی معنی عشق، جنون، نمکین اور نمک کے دیے ہیں۔ اس اعتبار سے دو معنی ہیں جن کو زیر بحث لایا جاسکتا ہے۔ یعنی (۱) شہرت اور آوازِ بلند اور (۲) عشق و جنون۔

اردو میں 'انگیز' کے معنی سہنے اور برداشت کرنے کے ہیں، چونکہ اس لفظ کی اصل انگختن ہے اس لیے اس کے معنی بھی دیکھ لیتے ہیں۔

انگختن: جنبانیدن از جای، بہ جنبش آوردن، شورانیدن، تحریک کردن (فرہنگ عمید)

اس لغت کی رو سے ''شورانگیز'' کے معنی ہیں: فتنہ انگیز، ہیجان آور۔

ان لغوی معانی کی روشنی میں ''شورانگیز'' کے معنی زیادہ سے زیادہ فتنہ انگیز اور عشق انگیز کیے جاسکتے ہیں۔ اس میں بھی اگر فتنہ انگیزی کو نظر انداز کردیں (گو عشق بھی ایک فتنہ ہی ہوتا یعنی آزمائش) تو عشق انگیز کے سوا ''شورانگیز'' کے اور کوئی معنی نہیں بنتے۔ دنیا کے اکثر رومانوی شاعری کو عشق انگیز قرار دیا گیا ہے، عربی قصائد کی تشبیب تو ہر حال میں عشق انگیز ہی ثابت ہوتی ہے۔ اب اس عموم میں میرؔ صاحب کی امتیازی حیثیت کیا ہوئی؟؟

''شعر شورانگیز'' کے فاضل مصنف نے غالبؔ کے خطوط میں ایک حوالہ تلاش کیا ہے۔ صفحہ ۴۸ پر انھوں نے میرؔ کے چار شعر نقل کیے ہیں، جن میں سے پہلا اور آخری شعر یہ ہیں:

نہ ہو کیوں ریختہ بے شورش و کیفیت و معنی
گیا ہو میرؔ دیوانہ، رہا سوداؔ سو مستانہ

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شورانگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

فرماتے ہیں:

''ان اشعار میں کثرتِ معنی، پیچ داری اور معنی کے مختلف الامکان ہونے یعنی شعر کے تہہ دار ہونے کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب صفات معنی آفرینی کے ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ غالبؔ اور میرؔ میں معنی آفرینی کا نظریہ مشترک ہے۔ پہلے اور آخری شعر میں ''شورش'' اور ''شورانگیزی'' کا ذکر آیا ہے۔ اس اصطلاح کے بھی معنی ہم آج بھول گئے ہیں، لیکن غالبؔ نے بھی اسے استعمال کیا ہے۔ علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: مغربی

عرفا میں اور قدما میں ہے، جیسا عراقی ان کا کلام دقائق و حقائق تصوف سے لبریز......قدسی شاہجہانی شعر میں صائب و کلیم کا ہم عصر اور ہم چشم ان کا کلام شورانگیز......''

خیال رہے کہ غالب نے صرف قدسی کے کلام کو شورانگیز قرار دیا ہے اور اس کی وجہ بیان نہیں کی۔ تاہم اس کے بعد فاضل مصنف نے ایک خیال انگیز عبارت لکھی ہے، جو یہ ہے:

> ''غالب نے یہ اصطلاح جس طرح استعمال کی ہے اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ شورانگیزی سے مراد جذبات، خاص کر شدید جذبات کی فراوانی ہے۔ شور انگیز کلام میں صوفیانہ دقائق و غوامض نہیں بیان ہوتے۔ لہٰذا اس میں وہ محویت یا سرمستی یا عارفانہ مضامین کی باریکی نہیں ہوتی جو صوفیانہ شاعری کا خاصہ ہے۔ اس کے برعکس شعرِ شورانگیز میں انسان، کائنات اور انسان و کائنات کے باہم تعلق پر شدید جذبے کے ساتھ اظہارِ خیال ہوتا ہے۔ اس کے اظہارِ خیال میں جذباتیت نہیں ہوتی بلکہ جذبے یا مشاہدے یا فکر و احساس کی شدت ہوتی ہے۔ ایسے شعر کی بنا مضمون پر تو ہوتی ہے لیکن اس میں معنی کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے، اگرچہ تہہ داری نہیں ہوتی۔''
> (ص ۳۹)

اگرچہ یہ ایک من مانی تعریف یا تشریح ہے اور داخلی تضادات سے خالی نہیں۔ تاہم کچھ تو ہے جس پر بات کی جاسکے۔ شدت جذبے میں بھی ہوسکتی ہے، احساس میں بھی، لیکن فکر میں شدت کا ہونا انوکھی بات ہے۔ انسان اور کائنات کے بارے میں شدید جذبے کے ساتھ اظہارِ خیال...... یہ گویا شعرِ شورانگیز کی Defination ہے۔ لیکن اس کا اطلاق میر کی شاعری پر کہاں تک ہوسکتا ہے، اس بحث میں بنیادی سوال ہے۔ جہاں تک میر کے ذاتی ادراکات کا سوال ہے، انھوں نے شاید انسان کو کائنات کے پس منظر میں رکھ کر کم ہی دیکھا ہوگا۔ کائنات ان کے نزدیک شہرِ دہلی کے مترادف تھی، اسی کے کوچہ و بازار کے وہ شناسا (شناور) تھے۔ کائنات اپنی لامتناہی وسعتوں کے ساتھ ابھی انسان پر منکشف ہوئی ہی نہیں تھی۔ یہ تو جدید فلکیاتی علوم کا کرشمہ ہے کہ انسان کائنات کا اس کی وسعتوں کے ساتھ تصور کرسکتا ہے۔ اس طرح کے کائناتی تصورات بیسویں صدی میں ظاہر ہوئے، اور شاعری میں صرف ایک ہی شاعر کو یہ امتیاز نصیب ہوا کہ وہ ان تصورات کو اپنے تخلیقی تجربات کا حصہ بنائے۔ اس شاعر کا نام محمد اقبال تھا۔ اس امتیاز میں کوئی اور شاعر ان کے بعد بھی شریک نہیں ہوسکا۔ جدید نظم گو شعرا میں مجید امجد کی کچھ نظمیں ایسی ضرور ہیں جو کائناتی شعور کے ساتھ لکھی گئی ہیں، لیکن وہ شورانگیز نہیں۔

بہرحال ان تمام تصورات (Concepts) کا جن کا درِ بالا پیراگراف میں ذکر ہوا، میر کی شاعری سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ اگر ان کی کوئی جھلک ہے بھی تو ادھوری سی ہے۔ وہ بھی نہ ہونے کے برابر۔ شورانگیزی

کی درج بالا تعریف کو سامنے رکھتے ہوئے فارسی کے کچھ شعر پیشِ خدمت ہیں۔ شیخ علی حزیں کہتے ہیں:

پیش از ظہورِ جلوۂ جانانہ سوختیم
آتش بہ سنگ بود کہ ما خانہ سوختیم

صائبؔ:

بہ حوالیٔ دو چشمش، حشم بلا نشستہ
چو قبیلہ گردِ لیلیٰ ہمہ جا بجا نشستہ

ذیل میں 'دیوانِ شمس' کی کچھ غزلوں اور اشعار کی نشاندہی کی جا رہی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے اور دیکھیے کہ کیا یہی وہ شور انگیزی نہیں جس کی تلاش میرؔ کے دیوان میں کی گئی ہے:

ای یوسفِ خوش نامِ ما، خوش می روی بر بامِ ما — ای درشکستہ جامِ ما، ای بردریدہ دامِ ما
ای نورِ ما ای سورِ ما ای دولتِ منصورِ ما — جوشی بنہ در شورِ ما تا می شود انگورِ ما
ای دلبر و مقصودِ ما ای قبلہ و معبودِ ما — آتش زدی در عودِ ما نظارہ کن در دودِ ما
ای یارِ ما عیارِ ما دامِ دلِ خمارِ ما — پا وامکش از کارِ ما بستان گرو دستارِ ما

در گل بماندہ پای دل جان می دہم چہ جای دل
وز آتش سودای دل ای وای دل ای وای دل

چندان بنالم نالہ ہا چندان برآرم رنگ ہا — تا برکنم از آینہ ہر منکری من زنگ ہا
بر مرکبِ عشقِ تو دل می راند و این مرکبش — در ہر قدم می بگذرد زان سوی جان فرسنگ ہا

چون خون نخسپد خسروا چشمم کجا خسپد مہا — کز چشمِ من دریای خون جوشان شد از جور و جفا
گر لب فرو بندم کنون جانم بہ جوشِ آید درون — در بر سرش آبی زنم بر سر زند او جوش را

اینک آن جویی کہ چرخِ سبز را گردان کند — اینک آن رویی کہ ماہ و زہرہ را حیران کند
اینک آن چوگانِ سلطانی کہ در میدانِ روح — ہر یکی گو را بہ وحدت سالکِ میدان کند
اینک آن نوحی کہ لوحِ معرفت کشتی اوست — ہر کہ در کشتیش ناید غرقۂ طوفان کند
خار و گل پیشش یکی آمد کہ او از نوکِ خار — ہر یکی کس خار و بر دیگر کسی بستان کند
اینک آن خضری کہ میرِ آبِ حیوان گشتہ بود — زندہ را بخشد بقا و مردہ را حیوان کند

مطربا این پردہ زن کز رہزنان فریاد و داد
خاصہ این رہزن کہ مارا این چنین بر باد داد
مطربا این رہ زدن زان رہزنان آموختی
زانکہ از شاگرد آید شیوہ ہای اوستاد

غزلیں پوری نہیں دی گئیں، صرف ان کے مطالعے اور اشارے کے لیے چند منتخب شعر دیے گئے ہیں۔ جب کہ صورتِ حال یہ ہے کہ ہر غزل (اور دیوانِ شمس کی لاتعداد دیگر غزلیں بھی) اپنی جگہ خیالوں، آوازوں اور جذبوں کا سازینہ ہے، اپنے الگ آہنگ کے ساتھ، الگ رنگ کے ساتھ! جذبے کا ایسا وفور، احساسات کی بے بس کر دینے والی شدت، جو اپنے بے اماں بہاؤ میں شاعری کی صورت بھی اختیار کرتی چلی جاتی ہے، دنیا کی کسی زبان کی شاعری میں دیکھنے کو نہیں ملے گی۔ یہ اظہار کا وہ پیرایہ ہے جس کی روانی میں تامل اور توقف کی کوئی گنجائش نہیں۔ یہ بیک وقت روح، انسان اور الفاظ کے اندرون سے برآمد ہو رہا ہے۔ اور ہر لمحہ کوئی ایسی بات کہنا چاہتا ہے جس سے اس کے بے پایاں غم کا مداوا ہو سکے...... اس زخم کا اندمال ہو سکے جس نے اس کی روح کو دولخت کر رکھا ہے اور جو ایک بار پھر 'یک لخت' ہونے کے لیے بے قرار ہے۔ یہ وہ شاعری ہے جس کو شور انگیز کہا جائے تو لفظ شور انگیز کے معنی بھی سمجھ میں آسکیں گے۔

خیر دیوانِ شمس تو کئی صدی پرانی شاعری کا نمونہ ہے، ذرا میرؔ سے ہی زمانی طور پر متاثر دو بڑے شعرا کی غزلوں کی شور انگیزی ملاحظہ ہو، جو شاید اس ترکیب کی سب سے بیّن مثالیں ہیں۔ لیکن ان سے پہلے ایک مختصری تمہید بھی سن لیجیے۔ متاخر علمائے ادب میں علامہ محمود شیرانی فارسی شاعری کے بہت بڑے رمز شناس گزرے ہیں۔ علامہ شبلی نعمانی کی شہرۂ آفاق تصنیف ''شعر العجم'' پر ان کی تنقید سے ایک زمانہ واقف ہے، وہ فارسی زبان کے عالمِ اجل تھے۔ ان کی ایک تحریر میں مجھے لفظ شور انگیز اور اس کے اطلاقات کا سراغ ملا۔ تنقید شعر العجم جلد پنجم کے ضمائم میں ان کا ایک مضمون فارسی کی اوّلیں شاعرہ رابعہ قصداری کے بارے میں ہے جس کے حالات کچھ محمد عوفی نے لباب الالباب میں اور مولانا جامی نے نفحات الانس میں بیان کیے ہیں۔ علامہ محمود شیرانی حضرت فریدالدین عطار کے ''الٰہی نامہ'' کے حوالے سے بتاتے ہیں کہ وہ اپنے زمانے کی نہایت حسین اور ذہین عورت تھی، شاعرہ تھی اور بدیہہ گوئی میں مشہور تھی۔ اس کا باپ کعب سرزمینِ عرب کا ایک رئیس تھا اور اس سے بہت محبت کرتا تھا۔ اس نے اپنے بیٹے حارث کو وصیت کی تھی کہ وہ اس کے (کعب) بعد رابعہ کا بہت خیال رکھے اور اس کی دلجوئی میں کبھی کمی نہ کرے۔ اب صورت یہ ہوئی کہ رابعہ اپنے ایک غلام بیکتاش کے عشق میں مبتلا ہوگئی اور شور انگیز شعر لکھ لکھ کر اس کو بھیجنے لگی۔ (کہانی طویل ہے، مختصر یہ کہ بھائی حارث کو پتہ چلا تو اس نے بیکتاش کو اندھے کنویں میں قید کر دیا، اس کے بعد کچھ جنگوں کا بیان ہے، جس میں رابعہ نے بھیس بدل کر حصہ لیا لیکن بالآخر قتل کر دی گئی۔ وہ اپنے زمانے میں 'زین عرب' بھی کہلاتی تھی۔ علامہ محمود شیرانی نے اس کی

شاعری کو شورانگیز اور عشق خیز قرار دیا ہے۔ وہ اس کے بارے میں کہتے ہیں:

''زین عرب ایک بوالعجب ہستی ہے۔ اس کی نظیر ممکن ہے کہ دنیا کی اور قوموں اور ملکوں میں موجود ہو۔ لیکن اس کے خط و خال سے ملتی جلتی ایک اور تصویر، جو اس وقت ہمارے ذہن میں ابھر رہی ہے، وہ ہے جو خود زین کے شاداب وطن نے گذشتہ صدی میں پیدا کی ہے۔ اس سے ہماری مراد قرۃ العین (طاہرہ) ہے۔'' (تنقید شعر العجم جلد پنجم، ص ۷۴۷ تا ۷۵۲)

اس مضمون میں علامہ محمود شیرانی نے رابعہ قضداری کے اشعار بکثرت بطور حوالہ پیش کیے ہیں۔ ان اشعار کی شورانگیزی میں کچھ شبہ نہیں رہتا۔ البتہ بابی شاعرہ قرۃ العین طاہرہ کی ایک غزل ایسی ہے جسے علامہ اقبال نے ''جاوید نامہ'' میں نقل کیا ہے، یہ غزل اس کی اور غزلوں کی طرح شورانگیزی کا حقیقی نمونہ ہے۔ ذیل میں درج کی جا رہی ہے۔ اس کے ساتھ ہی علامہ اقبال کی ایک فارسی غزل بھی پیش کی جا رہی ہے، اس پر بھی شورانگیزی کا اطلاق ہو سکتا ہے، گو اسے ہم وجد آور بھی کہہ سکتے ہیں:

گر بتو افتدم نظر چہرہ بہ چہرہ رو برو
شرح دہم غم ترا نکتہ بہ نکتہ مو بمو
از پے دیدنِ رخت ہمچو صبا فتادہ ام
خانہ بخانہ در بدر کوچہ بکوچہ کو بکو
می رود از فراقِ تو خونِ دل از دو دیدہ ام
دجلہ بدجلہ یم بہ یم چشمہ بہ چشمہ جو بجو
مہر ترا دلِ حزیں بافتہ بر قماشِ جاں
رشتہ بہ رشتہ نخ بہ نخ تار بہ تار پو بہ پو
در دلِ خویش طاہرہ گشت و ندید جز ترا
صفحہ بہ صفحہ لا بہ لا پردہ بہ پردہ تو بہ تو

(قرۃ العین طاہرہ)

صورت نہ پرستم من، بتخانہ شکستم من — آں سیلِ سبک سیرم، ہر بند گسستم من
در بود و نبودِ من اندیشہ گمانہا داشت — از عشق ہویدا شد ایں نکتہ کہ ہستم من
در دیر نیاز من، در کعبہ نماز من — زنار بدوشم من، تسبیح بدستم من
سرمایۂ دردِ تو، غارت نتواں کردن — اشکے کہ ز دل خیزد، در دیدہ شکستم من

فرزانہ بکشارم، دیوانہ بہ کردارم	از بادۂ شوق تو ہشیارم و مستم من
(اقبال)

(۱۱) **میر کی شاعری میں آوازیں ارتفاع یافتہ ہیں:**

میر کی شاعری ایک صناع کی شاعری ہے جس میں ایک ایک لفظ کو فن کی میزان میں تول تول کر، جوڑ جوڑ کر رکھا گیا ہے۔ اور جہاں تک میر کی آوازوں کا تعلق ہے، ان میں بھی ایک انوکھے اصول کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ میر کے ہاں آوازیں اپنی Rough اور درشت حالت میں نہیں بلکہ ان کا ارتفاع Sublimation ہو گیا ہے۔ ان میں نرمی، لوچ اور لچک پیدا ہو گئی ہے۔ وہ کسی بے تابی کو نہیں بلکہ اندرونی دھیرج کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ آوازیں ان کے داخلی انضباط کے تابع ہیں، ان کی نغمگی بہت لطیف اور دھیان دے کر سننے سے محسوس کی جا سکتی ہے۔ عربی محاورہ استعمال کیا جائے تو میر کے ہاں پائی جانے والی آوازیں "مثقف" ہیں۔ یعنی انھیں ایسے ہموار کر کے پیش کیا گیا ہے جیسے نیزے کے لیے منتخب بانس کی گانٹھیں چھیل کر ہموار کر دی جاتی ہیں جس کے نتیجے میں پوری لکڑی ہم سطح ہو جاتی ہے، اور نیزے کی روانی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں جن میں صورت آرائی کے عمل کے دوران تفکر اور تامل کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے:

تصویر سے دروازے پہ ہم تیرے کھڑے ہیں
انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے

تصویر کی طرح دیوار سے لگنے کا مضمون ان کے ہاں کئی بار بیان ہوا ہے۔ خاص طور پر ایک شعر تو بہت ہی معروف ہے:

رات مجلس میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگا دے کوئی دیوار کے ساتھ

لیکن اس شعر میں شب رفتہ کا مضمون ہے، درج بالا شعر حالیہ واقعہ کو بیان کر رہا ہے کہ ہم تیرے دروازے پر تصویر سے کھڑے ہیں۔ یہ ایک ذاتی احساس اور شخصی حالت ہے جو اچانک ایک عالمگیر تصور میں تبدیل ہو جاتا ہے

انسان کو حیرانی بھی دیوار کرے ہے

تصویر کا تلازمہ حیرت ہے، حیرت ساکت رہ جانے کا باعث ہوتی ہے، اور انسان نقش بدیوار ہو کر رہ جاتا ہے۔ لیکن میر نے نقش بدیوار کہنے کی بجائے دیوار کہہ دیا، جس کی صلابت سے اچانک خیال حب انگراتا ہے۔ تصویر اور حیرت کے تلازمے میں مومن خاں مومن کا ایک شعر پوری اردو شاعری کا سرمایہ ہے، کہا ہے:

محو حیرت کو وصال و ہجر دونوں ایک ہیں
بلبل تصویر کو کب یاد آتی ہے بہار

میرؔ کے ہاں بلند آہنگی کے نمونے بھی ہیں لیکن ان میں بھی ایک انضباط، ایک Restraint کارفرما دیکھی جا سکتی ہے:

ہم سے کچھ آگے زمانے میں ہوا کیا کیا کچھ
تو بھی ہم غافلوں نے آ کے کیا کیا کیا کچھ
دل جگر جان یہ بھسمنت ہوئے سینے میں
گھر کو آتش دی محبت نے، جلا کیا کیا کچھ
دل گیا ہوش گیا صبر گیا جی بھی گیا
شغل میں غم کے ترے ہم سے گیا کیا کیا کچھ
آہ مت پوچھ ستمگار کہ تجھ سے تھی ہمیں
چشمِ لطف و کرم و مہر و وفا کیا کیا کچھ

لیکن سوال یہ بھی ہے کہ میرؔ نے بہ تکرار و اعادہ شورانگیزی کا دعویٰ کیوں کیا؟ اس سوال کا جواب میر کی نفسیات میں کہیں چھپا ہوا ہے۔ میرؔ نے اپنی زندگی میں اپنی شاعری کی صورت میں جو تخلیقی معرکہ سرانجام دیا وہ ایک لحاظ سے اس بے وقعتی (Insignificance) کی تلافی تھی جس کا شدید احساس انھیں خانِ آرزو کے ہاں قیام کے دوران ہوا۔ ایسی ہی صورت، گو بدرجہا کم تر حالت میں، میر کو معاصرانہ زندگی میں سوداؔ کے حوالے سے بھی پیش آئی۔ سوداؔ کی شاعری، اگر انصاف سے کام لیا جائے تو میرؔ کے مقابلے میں خاصی بلند آہنگ اور ''پُرآواز'' ہے۔ میر کو اس حقیقت کا شدید احساس تھا، چنانچہ ان کا شورانگیزی کا دعویٰ اس ''کمی'' کو (جو فنی طور پر نہیں بلکہ سماجی طور پر کی تھی) پورا کرنے کی ایک صورت تھی۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی شاعری میں سنائی دینے والا ''نغمۂ گویا'' بھی اس نوعیت کا نہیں جو غالبؔ اور اقبالؔ کی شاعری میں ہے، اگرچہ اس کے باوجود میرؔ کا شعر پُرآواز اور گویا ہے۔

(۱۲) "نغمۂ گویا" سے کیا مراد ہے؟

چونکہ یہ اصطلاح کسی بھی اردو تحریر میں پہلی بار متعارف اور استعمال ہو رہی ہے، اس لیے اس کی مختصر توضیح اور تعارف ناگزیر ہے۔ اس اصطلاح کے ایجاد کنندہ زمانہ قبل از انقلابِ ایران کے ایک مؤقر ایرانی نقاد ڈاکٹر محمد علی اسلامی ندوشن ہیں جن کا ایک مضمون بہ عنوان ''خصیصۂ شاہکارہا'' اس عہد کے علمی مجلہ ''یغما'' کے شمارہ نہم (سال بست و نہم) میں دوسری قسط کے طور پر شائع ہوا۔ (میری تحقیق کے مطابق یہ شمارہ ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا ہوگا) اس مضمون میں ڈاکٹر اسلامی ندوشن نے دنیا بھر کے ادبی شاہکاروں کی خصوصیات کا جائزہ لے کر ان کی مشترکہ خوبیاں بیان کی ہیں۔ ان کا بنیادی حوالہ تو فارسی ادب ہی ہے، لیکن کہیں کہیں ضمناً وہ مغربی ادب کا حوالہ بھی لے آتے ہیں۔ مضمون کی تلخیص بھی طوالت کا باعث ہوگی، تاہم بعض نکات کا تذکرہ ناگزیر ہے، تاکہ

ان کی روشنی میں "فحواۓ گویا" کی اہمیت کو سمجھا جائے۔ زیرِ نظر شمارے میں اُن کا نکتۂ اوّل یہ ہے کہ ہر "اثرِ ادبی" (ادب پارہ) "دارائے بیانِ خاص" یعنی کسی خاص انداز کا حامل ہوتا ہے، ایسی زبان اور اندازِ بیان کا حامل ہوتا ہے جس کو پڑھنے والا قبول کر سکے اور اس کے ساتھ ہم آہنگی محسوس کر سکے۔ ڈاکٹر اسلامی ندوشن کے الفاظ میں:

"پس مضمونی کہ انتخاب می گردد، باید نہ بہ ہر زبان بلکہ بہ زبان خاص ادا شود۔ چون کلمہ شخصیت بہ خودنمی گیرد مگر در ترکیب، پس در واقع گویندگی (چہ در شعر و چہ در نثر) ہنر ترکیب کردن است و ہمہ چیز بازمی گردد بہ شیوۂ ترکیب۔ ہمیں یک خصوصیت مطلب ادبی را از غیر ادبی جدا می کند۔ وقتی می گوئیم: ہر کسی ہر چہ کاشت می درود یا ہر کسی سزائے عملِ خود را می بیند، حقیقتِ پیش پا افتادہ ای را بیان کردہ ایم۔ اما وقتی می گوئیم:

دہقانِ سال خوردہ چہ خوش گفت با پسر
کای نورِ چشم من بجز از کشتہ ندروی

بہ زبانِ ادبی حرف زدہ ایم۔" (ایضاً۔ بحوالہ مذکرہ بالا۔ ص ۵۱۲)

(ترجمہ از راقم):

چنانچہ جو بھی مضمون (موضوع) انتخاب کیا جائے، اس کو ہر زبان میں نہیں بلکہ ایک خاص زبان میں بیان کیا جائے۔ چونکہ لفظ کی اپنی کوئی حیثیت نہیں (ہوتی) سوائے اس کے کہ وہ کسی ترکیب کا حصہ ہو، اس لیے گویندگی [مراد ہے ادبی اظہار] (چاہے شعر میں ہو یا نثر میں) الفاظ کی ترکیب سازی کا ہنر ہے۔ اور ہر چیز شیوۂ ترکیب کی طرف لوٹتی ہے۔ یعنی یہی ادبی خصوصیت مطلب کو غیر ادبی مطلب سے جدا کرتی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہر شخص جو کچھ بوتا ہے، وہی کچھ کاٹتا ہے۔ یا یہ کہ ہر شخص اپنے عمل کا بدلہ پاتا ہے، تو ہم نے ایک سامنے کی (پیش پا افتادہ) حقیقت بیان کی، لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں:

دہقانِ سال خوردہ چہ خوش گفت با پسر
کہ ای نورِ چشم من بجز از کشتہ ندروی

"کہن سال دہقان نے اپنے بیٹے سے کیا اچھی بات کہی کہ اے میری آنکھوں کی روشنی، تم وہی کچھ کاٹو گے جو کچھ بوؤ گے۔" تو ہم نے ادبی زبان میں بات کی ہے۔" (توضیح از راقم: درویدن مصدر کے معنی ہیں بوئی ہوئی فصل کاٹنا)

ڈاکٹر اسلامی ندوشن کے متذکرہ مضمون کا اختصار یہ ہے:

نکتۂ دوم: زبان کیسی استعمال کی جائے؟ (یہ عوام اور خواص کی زبان کے حوالے سے طویل بحث ہے)

نکتۂ سوم: سادگی اور صناعی کی بحث۔

نکتۂ چہارم: ایجادِ آہنگ و طنین (Rhythm and tingling)

نکتۂ پنجم: کنایہ و ایہام

نکتۂ ششم: تشبیہ و تشابہ

نکتۂ نہم: فحۂ گویا

اسی نکتۂ نہم یعنی نظریۂ ''فحۂ گویا'' کے بارے میں ہم مختصر توضیح پیش کر رہے ہیں۔ خیال رہے کہ یہ نظریہ اردو میں پہلی بار پیش کیا جا رہا ہے۔ اس نکتے کے ذیل میں ڈاکٹر اسلامی ندوشن کہتے ہیں کہ اب تک ہم نے ادبی شاہکاروں کی جن خصوصیات کا تذکرہ کیا وہ سب اس قابل تھیں کہ ان کا تجزیہ کیا جائے۔ لیکن ان سب کی مجموعی صورتِ حال سے جو ترکیب پیدا ہوتی ہے وہ کسی تعلیل میں نہیں سماتی، اور کسی بھی زبان کی تنقید نے اب تک اس کی تحلیل نہیں کی۔ یہ وہ ''فحہ'' ہے جو ان سب خصوصیات میں جاری و ساری یا رواں دواں ہے۔ ڈاکٹر ندوشن وضاحت کرتے ہیں کہ میں نے اپنی کسی اور تحریر میں اس کو گوسالۂ سامری سے تشبیہ دی ہے۔ یہاں انھوں نے گویا ایک قرآنی حکایت سے استفادہ کیا ہے جس کی رو سے سامری نے بہت سا سونا پگھلا کر ایک بچھڑے کی مورت بنائی اور پھر بقول اس کے اس نے رسول (فرشتے) کے نقشِ قدم سے چٹکی بھر مٹی لے کر اس میں ڈال دی تو وہ گائے کی طرح بھائیں بھائیں کرنے لگا۔ ڈاکٹر ندوشن کے بقول ''فحہ'' ایک ایسی آواز ہے جو عظیم ادبی شاہکاروں کے الفاظ و تراکیب میں اور (بقول راقم) ان کے فصل و وصل اور آگے پیچھے شامل رہتی ہے۔ گو یہ کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ یعنی الگ سے مسموع نہیں، لیکن ذوقِ سلیم اس کی موجودگی کو محسوس کر سکتا ہے۔ یہ فحہ یا 'صدا' بعض ادب پاروں میں ہوتی ہے اور بعض میں نہیں ہوتی۔ مثلاً ان کے (بقول) شاہنامہ فردوسی میں ہے لیکن گرشاسپ نامہ میں نہیں۔ حافظ کے کلام میں ہے مگر خواجہ کرمانی کے ہاں نہیں۔ راقم کے نزدیک یہی وہ صدا ہے جو بعض ادب پاروں کو ایک خاص شان عطا کرتی ہے۔ یہ فحۂ گویا میر و سودا کی شاعری میں ہے، لیکن میر درد کی شاعری میں نہیں۔ آتش کی شاعری میں ہے لیکن ناسخ کی شاعری میں نہیں۔ انیس کی شاعری میں ہے، دبیر کی شاعری میں نہیں۔ مومن کی شاعری میں درجۂ خفیف میں ہے لیکن شاہ نصیر کی شاعری میں نہیں۔ اقبال کی شاعری میں بدرجۂ اتم موجود ہے لیکن ان کے بعض معاصرین (مثلاً سیماب اکبر آبادی وغیرہ) کے ہاں نہیں۔ یہ صدائے خاص نثر میں بھی ہو سکتی ہے۔ یہ ''آگ کا دریا'' کی نثر میں ہے لیکن ''اداس نسلیں'' کی نثر میں نہیں۔ میر کی شاعری میں یہ صدائے خاص ہے تو سہی لیکن ایسی نہیں کہ اسے شور انگیزی سے تعبیر کیا جا سکے۔

(۱۳) بوالعجبیاں:

ایک ذی علم شخصیت ہونے کے باوجود فاضل مصنف کے ہاں ایسی بوالعجبیاں ہیں کہ حیرت ہوتی ہے کہ ان کو کیا کہا جائے۔ ان کا ادعا ہے کہ میر کی شاعری بلند آہنگ ہے اور اس کے شعروں کو بلند آواز سے پڑھنا چاہیے۔ جب کہ ان کا یہ کہنا اس بات کی دلیل ہے کہ میر کی شاعری میں آوازیں اتنی لطیف ہیں کہ گوشِ تخیل تک مشکل سے پہنچتی ہیں۔ اس کا سبب جیسا کہ ہم سطورِ بالا میں کہہ چکے ہیں، ان آوازوں کا ارتفاع (Sublimated) ہوتا ہے۔ لیکن فاضل مصنف میر کو بلند آہنگ شاعر قرار دینے پر مصر ہیں۔ وہ فرماتے ہیں:

> ''لہٰذا میر کا آہنگ دھیما، انفعالی اور نرم رو نہیں ہے (اور ہرگز نہیں ہے)
> تو ان کے کلام میں جو معنی ہیں ان کو بھی ہم دھیما، انفعالی اور نرم رو نہیں کہہ سکتے۔''
> (ص ۲۰۹)

اس بیان پر سوائے حیرت کے اظہار کے اور کیا کہا جا سکتا ہے۔ اگر میر کا آہنگ دھیما، انفعالی اور نرم رو نہیں ہے تو کیا سودا کا آہنگ دھیما، انفعالی اور نرم رو ہوگا؟ اس سلسلے میں رچرڈز (آئی اے) کا حوالہ انھوں نے پہلے دے دیا ہے کہ 'اصوات' جس طرح ہمارے محسوسات پر اثر انداز ہوتے ہیں، اس کو ان کے معنی یا جذباتی اثر سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔'' لیکن اس قول سے مصنف کے اس دعوے کی تائید نہیں ہوتی کہ جس شاعر کے الفاظ نرم رو اور دھیمے نہ ہوں، اس کے کلام کے معانی کو بھی نرم رو، دھیما اور انفعالی نہیں کہہ سکتے۔ یہاں میری گذارش یہ ہے کہ معانی الفاظ کی تجریدی صورتیں ہیں، ان کا وجود ذہنی ہے، خارجی نہیں۔ ہم جب انھیں reproduce کریں گے تو اپنے کسی آہنگ کے ساتھ کریں گے۔ معانی پر دھیمے یا انفعالی یا نرم رو یا اس کے برعکس فعال، تندرو یا بلند آہنگ کا اطلاق کسی طرح نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک انوکھی بات ہے جو کہی گئی ہے۔ اگر وہ سمجھتے ہیں کہ میر کا لہجہ دھیما، انفعالی اور نرم رو نہیں ہے تو کیا میر کا لہجہ بلند آہنگ، تندرو اور جارحانہ ہے؟ افسوس ہے کہ ایسی کسی بات کا اطلاق میر کی شاعری کے کسی حصے پر نہیں کیا جا سکتا۔ یگانہ کو ہمارے فاضل مصنف زیادہ پسند نہیں کرتے۔ (راقم بھی جوانی کے دنوں کی طرح ان کا زیادہ مداح نہیں رہا) لیکن ان کی شاعری کی بعض خوبیوں سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ان کا ایک شعر ہے:

> دلِ طوفاں شکن تنہا جو پہلے تھا سو اب بھی ہے
> بہت طوفان ٹھنڈے پڑ گئے ٹکرا کے ساحل سے

ذرا اس کے دوسرے مصرع کو دیکھیے۔ بہت طوفان۔ ٹھنڈے۔ پڑ گئے ٹکرا کے۔ ساحل سے۔ کیا بلند آہنگی یہی نہیں ہے؟ یا اس کی کوئی اور صورت ہو سکتی ہے؟ کیسی چوشیلی آوازیں ہیں، جو Hard consonants کے ذریعے پیدا کی گئی ہیں۔ لیکن یہ بھی بڑی شاعری کی آوازیں نہیں۔ اونچی آواز میں بولنے کو فصاحت و بلاغت نہیں کہتے۔ اب ذرا علامہ اقبال کا ایک شعر دیکھیے:

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر
کردے تو اسے چاند کی غاروں میں نظر بند

حافظ کا ایک شعر بھی دیکھ لیجیے:

خیز و در کاسۂ زر آب طربناک انداز
پیش از انکہ شود کاسۂ سر خاک انداز

یہ بڑی اور بلند آہنگ شاعری کے نمونے ہیں۔ فردوسی کے صرف پانچ شعروں کا حوالہ اوپر کی سطور میں دیا جاچکا ہے۔ فاضل مصنف کا ایک ارشاد آب زر سے لکھنے کے لائق ہے۔ وہ فرماتے ہیں: ''خود شاعر اپنے کلام کے بارے میں جو بیانات دیتا ہے، ان پر تکیہ کرنا عقلمندی نہیں۔'' (ص ۲۱۰) لیکن حیرت ہے کہ وہ پوری کتاب میں ''شورانگیزی'' کے بارے میں میر کے اپنے بیانات پر تکیہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک اور مقام پر فاضل مصنف کا ارشاد ہے:

> ''میر بہت بڑے شاعر ہیں، اور میر سوز چھوٹے شاعر لیکن بنیادی بات جس کی بنا پر میر سوز کا کلام ہمارے دل و دماغ پر حاوی نہیں ہوتا، یہی ہے کہ ان کا آہنگ البتہ بہت دھیما اور پست ہے۔ میر کی طرح بلند آہنگ اور گونجیلا نہیں۔ اور نہ میر کی طرح پیچیدہ ہے۔'' (ص ۲۲۰)

فاضلِ محترم، اگر گونجیلے الفاظ کا نمونہ دیکھنا ہو تو اقبال کا ایک شعر دیکھئے:

سبو دیریاں سخن نرم گو کہ عشق غیور
بنائے بتکدہ افگند در دلِ محمود

لفظ 'افگند' کو دیکھئے اور اس کو ذرا ذہن میں دہرائیے۔ اس کی vibration کو اچھی طرح محسوس کیجیے اور شاعری کی داد دیجیے کہ اس نے یہ لفظ وہاں رکھا ہے کہ جہاں اس کی گونجیلی آواز کو صاف طور پر سنا جاسکتا ہے۔ لسانی اعتبار سے 'بنا' (بنیاد) کے ساتھ نہادن مصدر سے 'نہاد' کا لفظ بھی رکھا جاسکتا تھا، لیکن اس لفظ میں مطلوبہ گونج کہاں سے آتی۔

اب سب سے بڑا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر میر نے اپنی شاعری کے لیے ''شورانگیز'' کی اصطلاح کیوں استعمال کی۔ یہاں اس پر بھی غور کرلینا چاہیے کہ میر نے زیادہ تر اپنی شاعری کے لیے روانی کا اثبات کیا ہے۔

میر دریا ہے، سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی

'پیچیدگی' کی صفت کا ادراک بھی ان کو خاصا مرغوب رہا ہے۔

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر
سہل ہے میر کا سمجھنا کیا!

جہاں تک لفظ 'شور' کا تعلق ہے اس کو انھوں نے بہت حد تک 'شہرت' کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ ان تمام شعروں کو ایک بار پھر سے دیکھ لیا جائے جن میں لفظ 'شور' کا استعمال ہے۔ سوائے ایک آدھ شعر کے ہر جگہ یہ لفظ شہرت کے مفہوم کا حامل ہے۔ (ذیل کے شعر میں شور سے مراد شور (noise) ہی ہے:

شور بازار سے نہیں اُٹھتا
میرؔ جی رات گھر گئے شاید

لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ انھوں نے شورانگیزی کا دعویٰ ایک سے زیادہ بار کیا ہے، آخر اس کی کیا وجہ ہے۔ میرے ذہن میں اس کی وجہ یہ ہے کہ میرؔ کو لاشعوری طور پر احساس تھا کہ ان کی شاعری سوداؔ کی شاعری کی طرح پُرآواز نہیں۔ اس کی وجہ ان کا آرٹ ہے جس کی بدولت وہ آوازوں کو Sublimate کر کے نرم اور دھیما کر دیتے ہیں، گو وہ آوازیں جاندار ہی رہتی ہیں لیکن انھیں پُرآواز بھی نہیں کہا جا سکتا۔ شورانگیزی کا شور انھوں نے Compensatory Phenomenon کے طور پر پیدا کیا تا کہ سوداؔ کے مقابلے میں ہیٹے نہ رہیں۔ آج تو ہم سوداؔ کو آسانی سے ایک طرف بٹھا کر میرؔ کی بات کرنے لگتے ہیں۔ میرؔ کے زمانے میں ایسا ممکن نہ تھا۔ سوداؔ ایک force to reckon with کے طور پر منظر میں موجود تھے۔ بہر حال یہ ایک رائے ہے۔ جو میرے نزدیک درست ہے لیکن پھر بھی ایک تجزیاتی رائے ہے، جس سے اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے۔ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میرؔ کے ذہن میں تخیل کی سطح پر اپنی شاعری کی آوازیں ممکن ہیں، زیادہ بلند ہوں پھر بھی ان کو 'شورانگیز' کہنا ممکن نہیں۔

''شعر شورانگیز'' مفید اور فکر انگیز مباحث سے خالی بھی نہیں لیکن اگر ہر بحث اور تجزیے کے آخر میں یہی کہا جائے کہ میرؔ کی شاعری شورانگیز ہے تو اس تجزیے کی کیا قدر و قیمت رہ جاتی ہے۔ کتاب کے پہلے باب کے آخر میں آخری سے پہلے پیراگراف میں جو دراصل باب کی اختتامی عبارت ہے، وہ لکھتے ہیں:

''زبان کے تنوع، تجربۂ حیات کی کثرت اور شخصیت کی ہمہ گیری میں میرؔ کا مرتبہ غالبؔ سے اعلیٰ ہے۔ خالص تعقل اور تجرید اور نازک خیالی میں غالبؔ کا درجہ میرؔ سے بلند ہے۔ دونوں کے تخیل میں فرق ہے لیکن تخیل کی شدت دونوں کے ہاں برابر ہے۔ یعنی دونوں بے حد مضمون آفریں ہیں۔ غالبؔ کا تخیل آسمانی ہے اور میرؔ کا تخیل زمینی۔ یعنی ایک abstract زیادہ ہے اور ایک concrete زیادہ ہے۔ معنی آفرینی میں دونوں برابر ہیں۔ ہاں ایک صفت کیفیت کی میرؔ کے یہاں ایسی ہے جو غالبؔ کے یہاں بہت کم ہے۔ میرؔ کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ معنی آفرینی کے ساتھ

کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ شور انگیز اشعار دونوں کے یہاں کثرت سے ہیں۔
رعایتِ لفظی سے دونوں کو بے حد شغف ہے۔" (ص ۱۴ ار تا ۴۲۲)

"تخیل کی شدت" ایک غیر اصولی یا غیر علمی اصطلاح ہے۔ شدت جذبے میں ہو سکتی ہے، احساس میں ہو سکتی ہے لیکن تخیل میں شدت کو نفسیات کا علم قبول نہیں کرتا۔ اگر رچرڈز صاحب نے کہیں ایسی بات لکھی ہو تو اور بات ہے۔ کیوں کہ وہ تو ہیں ہی نفسیاتی تنقید کے امام۔ اسی طرح یہ جو لفظ "کیفیت" کا اتنا چرچا کیا گیا ہے آخر اس سے کیا مراد ہے؟ یہ ایک بے حد مبہم اور فرسودہ اصطلاح ہے۔ آج کی تنقید اس کو شاید ہی گوارا کر سکے۔ اور آخر میں پھر وہی شور انگیزی...... میرؔ اور غالبؔ کے چند ہی شعر ایسے دے دیے جاتے ہیں جن کو شور انگیز کہا جا سکتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے (اور اس میں برا ماننے کی کوئی بات نہیں) کہ شور انگیزی اردو کے حصے میں آئی ہی نہیں۔ یہ وصف تو فارسی کے چند شعرا ہی کے حصے میں آیا ہے جن میں مولانا جلال الدین رومی کا دیوانِ شمس سرِ فہرست ہے، حافظؔ کے بھی اشعار کو بھی شور انگیز قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ خصوصیت تو فردوسی اور نظامی گنجوی جیسے عظیم المرتبت شعرا کے ہاں بھی دکھائی نہیں دیتی تا بہ دیگراں چہ رسد!

(۱۴) چراغِ ہدایت کا معاملہ:

سراج الدین علی خاں آرزوؔ صرف ایک عالم اور نقاد ہی نہیں، ایک ماہرِ لسانیات بھی تھے۔ برصغیر کے فارسی گو شاعروں اور نثر نگاروں کے حوالے سے ان کا نقطۂ نظر ان معنوں میں مدافعانہ ہے کہ ان کے نزدیک برصغیر میں فارسی کی اپنی ایک روایت رہی ہے اور اس اعتبار سے بعض الفاظ اور محاورات کو 'استعمالِ ہند' کے طور پر جائز سمجھنا چاہیے۔ "چراغِ ہدایت" ان کی ایک قدرے مختصر لغت ہے، اس سے پہلے وہ "سراج اللغۃ" لکھ چکے تھے۔ "چراغِ ہدایت" کو اسی کی جلد سمجھنا چاہیے۔ "شعر شور انگیز" کے مصنف نے کتابِ مذکورہ کے پہلے باب میں خان آرزو کی اس لغت (چراغِ ہدایت) کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "آسی نے [مراد ہے مولانا عبدالباری آسی] اپنے مرتبہ "کلیاتِ میرؔ" کے دیباچے میں خیال ظاہر کیا تھا کہ میرؔ نے اتنے بہت سے نامانوس اور مشکل الفاظ اور فقروں پر دسترس خان آرزو کی صحبت میں حاصل کی ہوگی۔ اس سلسلے میں آسی نے خان آرزو کے لغت "چراغِ ہدایت" کا حوالہ بھی دیا ہے۔ بعد میں نثار احمد فاروقی نے یہ ثابت کر دکھایا کہ میرؔ نے "ذکرِ میرؔ" میں صفحہ بہ صفحہ "چراغِ ہدایت" کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ یہ بات میرؔ کے خلاف اتنا نہیں جاتی جتنا ان کے حق میں جاتی ہے۔ کیوں کہ اس سے ان کی ہمہ گیر طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بات کا بھی کہ وہ اتنی قدرت رکھتے تھے کہ ادھر ادھر کے الفاظ کو بھی اپنی عبارت میں اس طرح کھپا دیں کہ ٹھونس ٹھانس نہ معلوم ہو۔ میر کی اس ہمہ گیری کے سامنے غالب کی دلچسپ، شوخ اور

سنجیدہ شخصیت کم رنگا رنگ معلوم ہوتی ہے۔'' (ص ۳۳)

''چراغِ ہدایت'' کے بارے میں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ اس میں ان الفاظ اور مرکبات کی تشریح کی گئی ہے جو صفوی عہد کے ایرانی شعراء سے اپنے کلام میں استعمال کیے۔ خانِ آرزو کے بقول اس لغت کی تالیف کا مقصد صفوی عہد کے شعرائے ایران کے الفاظ و مرکبات کو جمع کرنا اور ان کی تشریح کرنا تھا جن سے ہندوستانی شعراء باخبر نہ تھے اور آرزو کے نزدیک ان کا اِن سے باخبر ہونا ضروری تھا۔ یہ وہ الفاظ تھے جو فرہنگ جہانگیری، مجمع الفرس، سروری، رشیدی اور برہانِ قاطع میں نہیں پائے جاتے تھے۔ (دیکھئے احوال و آثارِ سراج الدین خاں آرزو، از ڈاکٹر ریحانہ خاتون، دہلی یونیورسٹی۔ ۱۹۸۷ء ص ۱۲۰ و بعد)

حقیقت یہ ہے کہ خانِ آرزو سے بڑا لغت نگار برِ صغیر میں پیدا نہیں ہوا۔ میرؔ کی خوش قسمتی تھی کہ وہ اوائل عمر میں ان کے دامن سے وابستہ ہوئے۔ اردو کے دورِ اوّل کے بڑے بڑے شعرا (میرؔ، سوداؔ، میر درد وغیرہ) پر خانِ آرزو کے اتنے اثرات تھے کہ مولانا محمد حسین آزاد نے بجا طور پر اردو کے شعرا کو ان کی اولادِ معنوی قرار دیا۔ سوداؔ کو انھوں نے واضح طور پر فارسی کو چھوڑ کر اردو میں شعر کہنے کا مشورہ دیا جسے سوداؔ نے بسر و چشم قبول کیا۔ اور میرؔ کا تو ان سے قریبی تعلق پیدا ہو گیا تھا۔ مولانا آسیؔ نے اپنے مقدمے میں خانِ آرزو کی ایک وضاحتی عبارت جو ''چراغِ ہدایت'' کے بارے میں ہے نقل کر کے لکھا ہے۔

> ''پھر جب مشہور لغات اور بڑے بڑے محاورہ دانوں کے کلام میں بھی یہ الفاظ نہیں تو میرؔ صاحب کے یہاں ان کے پائے جانے کو سوائے اس کے کہ خانِ آرزو کا فیضِ صحبت ہو اور کیا کہا جائے۔ اور کیا خیال کیا جا سکتا ہے۔ میں تو جب میرؔ صاحب کی نثر فارسی یا نظم اردو کو دیکھتا ہوں تو خانِ آرزو کی کوششوں کی ایک مجسم تصویر نگاہ میں پھر جاتی ہے۔'' (ص ۲۲)

اب اگر یہ ثابت ہو گیا ہے کہ میرؔ نے ''ذکرِ میرؔ میں صفحہ بہ صفحہ ''چراغِ ہدایت'' کے الفاظ استعمال کیے ہیں تو اس سے ان کی صناعی تو یقیناً ظاہر ہوتی ہے اور ایک خاص مفہوم میں ''ہمہ گیری'' بھی لیکن اس سے ان کی شخصیت کی رنگا رنگی کسی طرح ظاہر نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے سے ''بہ خود گزیدہ'' اور عمومی طور پر دل گرفتہ انسان کی رنگا رنگی کبھی ظاہر ہی نہیں ہوئی۔ ورنہ کوئی تو اس ''رنگا رنگی'' کا ذکر بھی کرتا۔ پھر یہ ''ہمہ گیری'' بھی ایک داخلی معاملہ تھا اور ان کی داخلی زندگی تک محدود تھا۔ غالبؔ کی سی زمانہ آشنا اور ''روشناسِ خلق'' شخصیت کے ساتھ ان کا موازنہ ہی نہیں بنتا، کجا یہ کہ ان کے مقابلے میں میرؔ کو ان سے زیادہ ہمہ گیر اور رنگارنگ شخصیت کا حامل قرار دیا جائے۔

ایک اور بات یہ کہ کتابِ مذکورہ کی (غالباً) پہلی ہی جلد میں فاضل مصنف نے اس بات کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے کہ آخر میرؔ نے ''چراغِ ہدایت'' ہی کے الفاظ ''ذکرِ میرؔ'' میں کیوں استعمال کیے؟ اس سوال

کے کچھ ممکنہ جوابات کا انھوں نے ذکر ضرور کیا ہے، لیکن ان جوابات سے وہ خود بھی مطمئن دکھائی نہیں دیتے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ ان کا ذہن اصل وجہ تک نہیں پہنچا۔ اصل وجہ یہ تھی کہ میرؔ کا مبلغ علم خانِ آرزو کی ابتدائی تربیت کے علاوہ ان کی تصانیف اور لغات ہی تھیں۔ تعلقات کے منقطع ہونے کے بعد بھی ان کے پاس فارسی کی advanced تحصیل کا اس کے سوا اور کوئی ذریعہ نہیں تھا کہ وہ ان کی (آرزو کی) لغات سے استفادہ جاری رکھیں۔ یہ اس لیے بھی ناگزیر تھا کہ انھیں کوئی ایرانی استاد بھی میسر نہیں آیا تھا، نہ ان کا رابطہ ایسے لوگوں سے تھا جو فارسی میں بات چیت کرتے ہوں۔ یہ ان کا کارنامہ ضرور ہے کہ انھوں نے ''چراغ ہدایت'' کے الفاظ و فقرات کو اس طرح اپنی تحریر میں کھپایا کہ تقلید یا سرقے کا گمان ہی نہیں گذرتا۔ اصل میں میرؔ کا طریق کار یا method ہی یہی تھا کہ وہ ہر سنے ہوئے یا پڑھے ہوئے لفظ کو شعر یا نثر میں بامعنی طریقے سے کھپا سکتے تھے۔ گویا وہ گوش زد ہونے والے ہر لفظ کو اپنا بنا سکتے تھے۔ اس اعتبار سے انھیں method poet قرار دیا جا سکتا ہے یعنی وہ طریق کار کے شاعر تھے، الہام (Inspiration) کے نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لکھنؤ میں ذہنی طور پر آسودہ نہیں ہو سکے تھے کیوں کہ ان کا رابطہ زبان کے زندہ سرچشمے یعنی دہلی کی زندگی سے کٹ گیا تھا اور لکھنؤ میں ابھی زبان کی نئی شائستگی متشکل نہیں ہو پائی تھی۔ گویا وہ لکھنؤ میں ''لسانی گھٹن'' کا شکار تھے جس کی وجہ سے ان کی دل گرفتگی میں اضافہ ہو گیا تھا۔ اور وہ (افسوسناک طور پر) نوابین کے بعض مصاحبین کی زبان میں ''گدائے متکبر'' ٹھہرائے گئے تھے۔

بات یہ ہے کہ جب ہم یہ طے کر لیتے ہیں کہ میرؔ کی شاعری لب و لہجہ کی شاعری ہے، جس کا ثبوت ان کے ہر ہر شعر میں موجود ہے تو دو چیزیں میرؔ کی شاعری سے منہا ہو جاتی ہیں، ایک نغمگی یا ترنم ریزی اور دوسرے بلند آہنگی۔ اب واقعہ یہ ہے کہ میرؔ کے ہاں ترنم ریزی کی صورتیں تو ضرور پیدا ہو جاتی ہیں۔ جیسے:

چلتے ہو تو چمن کو چلیے، سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں، پات ہرے ہیں، کم کم باد و باراں ہے

اگرچہ صاحب ''شعر شور انگیز'' میرؔ کے ہاں لچکیلے اور گونجیلے الفاظ کی کارفرمائی دیکھتے ہیں، لیکن اس کی کوئی مثال پیش نہیں کرتے۔ خیال رہے کہ ان اجزا یا عناصر کے نہ ہونے سے میرؔ کی عظمت میں کمی واقع نہیں ہوتی۔ لیکن کسی ایسی صفت یا خصوصیت کی ان کی شاعری کے ساتھ منسوب کرنا جو اس میں ہے ہی نہیں، ایک طرح کی مغالطہ آفرینی ہے۔ سطورِ بالا کو سپردِ قلم کرتے ہوئے میرے ذہن میں یہ خیال بھی رہا ہے کہ ممکن ہے ان کی بدولت اردو ادب اور شاعری کے اعلیٰ مدارج کے طلبا و طالبات اور ادب کے باذوق قارئین میرؔ اور ان کی شعری لسانیات کے بارے میں متوازن رائے قائم کر سکیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شور انگیزی پر اتنا زور دینے سے میرؔ کی تصویر یک رخی سی ہو گئی ہے، بلکہ اگر کہا جائے کہ دھندلا سی گئی ہے تو غلط نہ ہو گا۔ شور انگیزی کے اس شور سے میرؔ کے ان شعری محاسن کو جن پر ان کی عظمت کی اساس ہے، نظروں سے بہت حد تک اوجھل کر دیا ہے۔

قدسی کی شورانگیز شاعری:

جیسا کہ سطورِ بالا میں عرض کیا گیا کہ شعرِ شورانگیز کے فاضل مصنف نے مرزا غالبؔ کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جس میں غالبؔ نے قدسیؔ (مشہدی) کی شاعری کو شورانگیز قرار دیا ہے۔ قدسی (م ۱۶۴۰ئ) شاہ جہاں کا درباری شاعر تھا۔ اس نے غزل، مثنوی اور قصیدہ کی اصناف میں طبع آزمائی کی۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں:

''اس کے کلام میں فیضیؔ یا غالبؔ کی اپج اور انفرادیت نہیں......'' شاہجہاں نے اس کی بہت قدر کی۔ ایک بار اس کا منہ موتیوں سے بھروا دیا۔ دوسری بار اس کو سونے میں تلوایا گیا اور سارا سونا اسی کو بخش دیا گیا۔ ہمارے ہاں فارسی سے آشنا حلقوں میں قدسی کی ایک نعت خاص طور پر مشہور رہی ہے، جس کا مطلع اور چند شعر درج ذیل ہیں:

مرحبا سید مکی مدنی العربی
دل و جاں باد فدایت چہ عجب خوش لقبی
منِ بیدل بہ جمالِ تو عجب حیرانم
اللہ اللہ چہ جمال است بدیں بوالعجبی
چشمِ رحمت بکشا سوئے من انداز نظر
اے قریشی لقب و ہاشمی و مطلبی

اور تو کسی نے قدسیؔ کی شاعری کی شورانگیزی کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ لیکن غالبؔ کا اس کی شاعری کو شورانگیز کہنا (ہر چند قافیے کی رعایت ہی سے کیوں نہ ہو) نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ راقم نے قدسی کی ایک غزل تلاش کی جس کو بجا طور پر شورانگیز قرار دیا جا سکتا ہے، وہ غزل یہ ہے:

من لذتِ دردِ تو بدرماں نفروشم
کفرِ سرِ زلفِ تو بہ ایماں نفروشم
در دل ز خیالِ گلِ روئے تو خلیدہ
خارے کہ بصد گلشنِ رضواں نفروشم
صد جان فدایت کہ دہم دامنت از دست
دشوار بدست آمد و آساں نفروشم
صد خار خلد در جگر و لب نہ کشایم
در باغ چو بلبل گلِ افغاں نفروشم
کامِ دو جہاں در عوضِ غم نستانیم
ایں جنسِ گرامی بکس ارزاں نفروشم

قدسی من تر دامنی عشق چو زاہد
ہرگز بہ کسی پاکیٔ داماں نفروشم

حقیقت یہ ہے کہ شورانگیزی کے لیے کوئی خارجی معیار مقرر نہیں کیا جاسکتا۔ یہ کوئی تسلیم شدہ جمالیاتی مقولۂ کیف (Accepted Aesthetic Category) بھی نہیں، ہندی جمالیات میں بھی اس کا کوئی نشان نہیں ملتا، یہ عظیم شاعری کا وصفِ خاص بھی نہیں۔ میر کی شاعری گویا اور پُرآواز شاعری ہے جس کا معتد بہ حصہ نرم اور شیریں آوازوں کا سازینہ ہے جس کو گوشِ دل سے سنا جائے تو انسان مسحور ہوجاتا ہے۔ ایک غزل کے صرف تین شعر دیکھیے جن میں آوازوں کی نرمی اور غنائیت فوری طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

بارہا وعدوں کی راتیں آئیاں
طالعوں نے صبح کر دکھلائیاں

شوقِ قامت میں ترے اے نونہال
شاخِ گل لیتی رہی انگڑائیاں

پاس مجھ کو بھی نہیں ہے میرؔ اب
دور پہنچی ہیں مری رسوائیاں

آخر میں سارترؔ کا ایک قول نقل کرتا ہوں، اس نے کہا ہے کہ بے حد عمیق ادب کسی کو بھی پوری طرح سمجھ میں نہیں آسکتا۔ حتیٰ کہ خود مصنف کو بھی نہیں۔

مرزا غالبؔ نے نظیریؔ کے ایک شعر کی تضمین کی تھی۔ اسی تضمین پر میں اپنی معروضات کو ختم کرتا ہوں:

جوابِ خواجہ نظیری نوشتہ ام غالبؔ
خطا نمودہ ام و چشمِ آفریں دارم!

استفسار جے پور

شمارہ 22-24 کتابی سلسلہ دسمبر 2020ء

مدیران

شین کاف نظام
کلوں کی گلی، کبوتروں کا چوک،
جودھپور (راجستھان)
M. 9414136313

عادل رضا منصوری
413، مہیما ہیریٹج، سینٹرل اسپائن
ودیادھر نگر، جے پور (راجستھان)
M. 9829088001

ٹائٹل کیلی گرافی : خالد کرّار

کور ڈیزائن : صادق

ترسیل زر کا پتہ

413، مہیما ہیریٹج، سینٹرل اسپائن، ودیادھر نگر، جے پور (راجستھان)
413, Mahima Heritage, Central Spine, Vidyadhar Nagar, JAIPUR
(Rajasthan) INDIA
E-mail : Istifsaar@gmail.com • aadilmansoori@gmail.com
Website : www.istifsaar.com
Mobile : +91-9829088001

Scanned by CamScanner